Razvoj nezavisne kazališne scene u Zagrebu 1990. - 2000.

Križan, Nina

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:363714

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij produkcije
Usmjerenje produkcija scenskih i izvedbenih umjetnosti

RAZVOJ NEZAVISNE KAZALIŠNE SCENE U ZAGREBU 1990. – 2000.

Diplomski rad

Mentorica: dr.sc. Snježana Banović, red.prof.art.
Studentica: Nina Križan

Zagreb, 2016.

SAŽETAK

Razvoj nezavisne kazališne scene u Zagrebu 1990. - 2000.

Rad započinje općim pregledom društvenog i političkog stanja tijekom raspada Jugoslavije i nastanka Republike Hrvatske. Istraživanje se kroz iduće poglavlje usmjerava na društveno - političku situaciju u Hrvatskoj i Zagrebu, koja ima utjecaj na stanje u kulturi, a posebno na rad nezavisne kazališne scene čiji je razvoj bio pod mnogim birokratskim i političkim blokadama. U drugom dijelu rada autorica se bavi analizom programskog sadržaja i produkcijskih poteškoća s kojima su se susretali akteri nezavisne kazališne scene devedesetih godina. Primjerima iz prakse dat će se uvid u modele s kojima su pojedinci s nezavisne kazališne scene uspijevali osnovati i razvijati svoje organizacije. Sva tri praktična primjera započela su s radom osamdesetih godina prošlog stoljeća te su uspješno prošli kroz tranziciju i nastavili provoditi svoj program koji je snažno utjecao na razvoj nezavisne kazališne scene.

Ključne riječi: nezavisna kazališna scena, kazalište devedesetih, Zagreb

ABSTRACT

Development of the independent theatre in Zagreb (1990 – 2000)

The paper begins with a general examination of the social and political state during the Yugoslavia fallout and the establishment of Republic of Croatia. Through the next chapter, research is directed onto social - political situation in Croatia and Zagreb, which has influence on the state of the culture, especially on the work of the independent theatre of which development was under many bureaucratic and political blockades. In the second part of the paper, our author is analyzing the program content and difficulties during production which are problems many participants of the theatre have faced with during the nineties. Using examples from the field, we'll be able to see into models used by individuals who managed to found and develop their organizations. All three examples from the field began with work during eighties of the last century and successfully transitioned and continued to conduct their program which had a big influence on the development of the independent theatre.

Key words: independent theatre, theatre during nineties, Zagreb

SADRŽAJ

1 UVOD 1

2 DRUŠTVENI I POLITIČKI KONTEKST RAZVOJA NEZAVISNE IZVEDBENE SCENE U ZAGREBU 3

2.1 RASPAD SOCIJALISTIČKE FEDERATIVNE JUGOSLAVIJE I NASTANAK REPUBLIKE HRVATSKE 3

2.2 DRUŠTVENA I POLITIČKA SITUACIJA U ZAGREBU DEVEDESETIH GODINA PROŠLOG STOLJEĆA 7

3 HRVATSKA KULTURNA POLITIKA (1990. – 2000.) 9

3.1 KULTURNA POLITIKA PRIJE DEVEDESETIH 9

3.2 GLAVNE ODREDNICE KULTURNE POLITIKE RH 10

3.3 FINANCIRANJE I ODLUČIVANJE U KULTURI 11

3.4 ZAKONSKI OKVIRI 12

4 POLITIČKI UTJECAJI U KAZALIŠTU I GRAĐANSKE INICIJATIVE KAO ODGOVOR 14

5 STANJE U MEDIJIMA (1990. – 2000.) 16

5.1 DRŽAVOTVORNI MEDIJI 17

5.2 NEZAVISNI MEDIJI 18

6 POLITIČKE PROMJENE PREMA KULTURI NAKON DOLASKA KOALICIJE SDP-HSLS NA VLAST 2000. GODINE 21

7 STANJE NEZAVISNE KULTURE U ZAGREBU OD KRAJA OSAMDESETIH DO POČETKA DEVEDESETIH GODINA 22

7.1 HIBRIDNOST U KULTURI I UMJETNOSTI 24

7.2 RAZLIKA IZMEĐU ALTERNATIVNE I NEZAVISNE KULTURE 26

8 POLOŽAJ NEZAVISNE IZVEDBENE SCENE U ZAGREBU (1990. – 2000.) 28

8.1 PROBLEM REGISTRACIJE PRIVATNIH KAZALIŠTA I OČEVIDNIK MINISTARSTVA KULTURE RH 30

8.2 UMJETNOST KAO AKTIVNI OTPOR DOMINANTNOJ POLITIČKOJ RETORICI 33

8.3 PITANJE PROSTORA I OTVARANJE ALTERNATIVNIH IZVORA FINANCIRANJA 35

9 PRIMJERI IZ PRAKSE 38

9.1 EUROKAZ I TJEDAN SUVREMENOG PLESA 38

9.2 MALA SCENA 40

10 ZAKLJUČAK 42
11 POPIS LITERATURE 44
11.1 KNJIGE, STRUČNI I ZNANSTVENI ČLANCI 44
11.2 NOVINSKI I INTERNET ČLANCI 46
11.3 INTERNETSKI IZVORI 47

1 UVOD

Tema ovog diplomskog rada je razvoj nezavisne kazališne scene u Zagrebu, u razdoblju od 1990. do 2000. godine. Rad započinje predstavljanjem političkog i društvenog konteksta koji se odvijao u Hrvatskoj devedesetih godina prošlog stoljeća. Zbog jednostavnijeg razumijevanja političke, sociološke i kulturne situacije devedesetih godina, u radu posebnu pažnju posvećujemo objašnjavanju važnih promjena koje su se dogodile tijekom osamdesetih godina. Kako bi se mogli sagledati uvjeti rada na nezavisnoj sceni devedesetih godina, rad donosi pregled zagrebačke društvene i političke situacije u ratnom i post-ratnom razdoblju. Prema *Vidović (2010)* političke, ekonomske i društvene karakteristike zrcale se u sferi kulture te ih je zbog navedenog nemoguće razmatrati kao odijeljene kategorije između kojih nema doticaja. Poglavlje o kulturnoj politici Republici Hrvatske govori o njezinim glavnim odrednicama čiji su ciljevi, prema *Sanjinu Dragojeviću (2001)* tipični za neokonzervativnu hegemoniju. *Katunarić (2007)* ističe kako «problematiziranje odnosa kulture i moći zahtjeva njihovo sagledavanje unutar modela organiziranja, funkcioniranja i raspoređivanja kulturnih resursa, odnosno razumijevanja kako s njima upravlja vlada preko državne administracije i birokracije u cilju ostvarenja svojih političkih programa, a uz pomoć kreiranja i provođenja određene kulturne politike koju treba shvatiti kao sredstvo državne politike u kulturi»[1]. Državna financijska izdvajanja za kulturu bila su vrlo niska te su usmjerena na javne institucije čiji su projektni programi imali nacionalni predznak.

Još u vrijeme avangarde, dvadesetih godina prošlog stoljeća, na zagrebačkoj kulturnoj sceni javljaju se kulturne i umjetničke prakse koje zagovaraju autonomiju i slobodu umjetničkog sustava, propituju uloge i način rada institucija te kroz svoj rad djeluju aktivistički. Budući da je u navedenim kulturnim praksama moguće prepoznati pojedina razmišljanja slična onima koja se javljaju na nezavisnoj sceni devedesetih godina, može se zaključiti da je avangarda bila temelj stvaranja razvoja nezavisne scene, koja se ostvaruje kroz otpor spram dominantne društvene i kulturne matrice. Prema *Vidović (2008)* radi se o kulturnoj sceni koja je paralelni svijet postojećoj dominantnoj, institucionalnoj, *mainstream* i etabliranoj kulturi.[2] Akteri nezavisne kulture često su na scenu donosili nove, kreativne snage umjetničkog, kulturnog i društvenog djelovanja. *Vidović (2008)* nadalje ističe kako je riječ o samo-osnovanim organizacijama koje nisu u vlasništvu države ili grada te koje samostalno odlučuju i

[1] Vjeran KATUNARIĆ (2007). *Lica kulture*.Zagreb: Antibarbarus.
[2] Dea VIDOVIĆ (2008). «Dea Vidović: Kako je organizirana nezavisna kulturna scena u Hrvatskoj?». *PLANet magazin*.Zagreb.

upravljaju organizacijom. Navedene organizacije financijski ne ovise isključivo o jednom izvoru financiranja te same odlučuju na koji način će raspodijeliti sredstva unutar svojih programskih i projektnih aktivnosti.

Devedesetih godina prošlog stoljeća cijela nezavisna scena bila je marginalizirana zbog borbe njezinih aktera za javni prostor i jačanja svijesti o važnosti kulture u javnom društvenom i političkom životu. *Zakon o kazalištu* donesen je 1991. godine te se mijenjao nekoliko puta, a najutjecajniji zakon za nezavisnu kazališnu scenu svakako je *Zakon o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva* iz 1996. godine. Navedeni zakon direktno je donosio promjene u uređenju legislative koja se odnosi na nezavisnu kazališnu scenu te je dijelom rješavao dotadašnji problem registracije i legalnog djelovanja organizacija. Građanska inicijativa *1000 potpisa hrvatskih kulturnih djelatnika* rezultirala je razdvajanjem Ministarstva kulture i prosvjete na dva zasebna ministarstva. Nezavisni mediji koji su se kritički odnosili prema političkoj i društvenoj situaciji bili su cenzurirani od strane *Hrvatske demokratske zajednice* i njezinih političkih istomišljenika. Nezavisne kazališne organizacije susretale su se navedenih godina s mnogim produkcijskim poteškoćama i izazovima. Jedan od njih svakako je bio nedostatak financijskih sredstava budući da državnim i lokalnim vlastima nije bilo u interesu ulagati u program i rad nezavisne scene. Idući problemi kojima se ovaj rad bavi je nedostatak prostora za izvođenje programa nezavisne kulturne scene te početak registracija skupina umjetnika kao umjetničkih organizacija pri Ministarstvu kulture RH.

Rad donosi pregled svih registriranih kazališnih subjekata devedesetih godina i programskih odrednica glavnih aktera nezavisne scene u Zagrebu. Dolaskom SDP-a na vlast 2000. godine, civilno društvo osnažuje, a na nezavisnoj kazališnoj sceni počinje se registrirati sve veći broj umjetničkih organizacija. Za pregled praktičnog primjera analizirana su dva festivala čiji su programi utjecali na aktere nezavisne scene te nezavisno kazalište koje je uspjelo «preživjeti» tranziciju i snažno doprinijeti razvoju i profesionalizaciji nezavisne scene.

Glavni problem u pisanju ovog diplomskog rada je nepostojanje literature koja se bavi ukupnom analizom nezavisne kazališne scene devedesetih godina u Zagrebu te vrlo loša dokumentiranost praksi i iskustava njezinih aktera. Akumulirana znanja i materijali nisu pohranjeni u institucijama poput muzeja i arhiva, ni dovoljno prisutni u *mainstream* medijima i akademskom polju, zbog čega su dovedeni u realnu opasnost od propadanja i zaborava. Informacije o događanjima u polju nezavisne kulture utoliko su teško dostupne istraživačima, umjetnicima i novim generacijama aktera nezavisne scene, kao i čitavoj javnosti zainteresiranoj za domaću urbanu, alternativnu, subkulturnu i eksperimentalnu umjetnost i kulturu. Zbog navedenoga, ovaj rad je ujedno istraživanje koje se temelji na mnogim

novinskim člancima, internet portalima, znanstvenim i stručnim radovima i člancima te teoretskim i povijesnim knjigama, kako bi se mogla stvoriti ukupna društvena, politička i kulturna slika devedesetih godina u Zagrebu.

Motivacija za istraživanje nezavisne kazališne scene i pisanje ovog rada je nepostojanje pisanog rada kojem je središnja tema razvoj nezavisne kazališne scene u devedesetima u Zagrebu. Postojeći pisani radovi uglavnom se bave samo segmentom nezavisne kazališne scene, dok ovaj rad obuhvaća društveno-politički kontekst, kulturno-političke odrednice, postojeće zakonodavstvo devedesetih godina, financijsku i programsku analizu aktera nezavisne scene te ostale produkcijske poteškoće i načine na koji su ih uspjeli savladati i time utjecali na pozitivan razvoj ukupne nezavisne kulturne scene u Zagrebu.

2 DRUŠTVENI I POLITIČKI KONTEKST RAZVOJA NEZAVISNE IZVEDBENE SCENE U ZAGREBU

Na razvoj nezavisne scene u Zagrebu direktno je imala utjecaj tadašnja politička i društvena situacija. Od raspada Socijalističke federativne Jugoslavije, nastanka Republike Hrvatske, Domovinskog rata i vojnog mobiliziranja velikog dijela stanovništva do post-ratnog stanja i duge vlasti *Hrvatske demokratske zajednice*, glavne su političke i društvene situacije kraja osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća koje su direktno utjecale na probleme, teme i razvoj zagrebačke nezavisne izvedbene scene. Prema *Vidović (2012)* situaciju u kulturi nije moguće promatrati izvan društvenog konteksta, budući da su općeprihvaćene pozicije i hijerarhije u direktnoj vezi s prostorom i vremenom u kojoj se razvijaju. Niti jedna kultura nije fiksirana i nepromjenjiva, već je u kontinuiranoj promjeni intenziteta koje transformiraju dinamični odnosi sa starim i novim institucijama, pojavama, vrijednostima, pozicijama i iskustvima.

Većina aktera nezavisne scene bili su u kontrapunktu s dominantnom političkom matricom. Propitivali su utjecaj politike na društvo, željeli su raznolikost kulturnog sadržaja i dijalog s političkim akterima, dok je vladajuća politička matrica odbacivala navedene zahtjeve nezavisne scene te im je jedini cilj bio od javnih kulturnih institucija stvoriti ideološki kulturni aparat.

2.1 RASPAD SOCIJALISTIČKE FEDERATIVNE JUGOSLAVIJE I NASTANAK REPUBLIKE HRVATSKE

Pad Berlinskog zida 9. studenog 1989. godine postao je simbol završetka Hladnog rata i rušenja tzv. Željezne zavjese, čime je započela preobrazba istočnoeuropskih zemalja iz

socijalističkog u kapitalistički sustav.[3] Dejan Jović u knjizi *Jugoslavija - država koja je odumrla* ističe kako su kulturalne i intelektualne elite imale veliki utjecaj na stvaranje i rastvaranje jugoslavenske države.[4] Autor navodi da je stvaranje Jugoslavije bilo u svom temelju nacionalistički projekt, koji je polazio od pretpostavke da su Južni Slaveni isti narod, dok se u socijalizmu ta ideja pretvorila u projekt multikulturalizma tj. antinacionalističku ideju suradnje sličnih naroda. Upravo su kulturalne i intelektualne elite promovirale prvo nacionalističku, jugoslavensku ideju, a zatim su je iste elite odbacivale negirajući postojanje kulturalne srodnosti (jezik, religija). Umjesto uvažavanja kulturalnih različitosti, koje su se sve više isticale na prostoru Jugoslavije, počeo je jačati separatistički nacionalizam, a samim time i konflikti, što je na kraju dovelo do rata. Prema *Lukiću (2009)* «na društvenom planu hrvatsko društvo devedesetih odjednom ispunjava nekoliko velikih snova: san o vlastitoj državi, neovisnosti i nacionalnoj samostalnosti, potom san o Europi, kulturološki mitologiziran koliko i povezan sa snom o kapitalizmu kao boljem, bogatijem i ugodnijem životu, zatim san o slobodi, nacionalnoj i političkoj, ekonomskoj i građanskoj»[5]. *Lukić (2009)* navodi da se stari mitovi komunizma ruše i zamjenjuju novima koji se vade iz arhiva i fundusa povijesti. Tranzicija prema pluralističkom političkom životu i slobodnom tržištu praćena je nizom negativnih promjena u političkom, ekonomskom, društvenom i kulturnom životu: gospodarskom krizom, raslojavanjem stanovništva, otkrivanjem religijskog i etničkog identiteta, migracijom, privatizacijom, korupcijom, kriminalom, sveukupnom pauperizacijom i brojnim drugim «turbulentnim okolnostima» *(Dragojević i Dragičević Šešić, 2008)*.

Dea Vidović (2012) ističe kako gore navedenom nizu, kada je riječ o prostoru nekadašnje socijalističke Jugoslavije, valja pridružiti i ratne sukobe koji su doveli do etničkog čišćenja, ubijanja, silovanja, logora smrti, vala prognanih, raseljenih i izbjeglih, uništavanja kulturne baštine, razaranja gradova i sela, prekida komunikacije između nekadašnjih republika, izolacije i sveukupno do bolnih i traumatičnih iskustava stanovništva bivše SFRJ, pri čemu su Bosna i Hercegovina i Hrvatska doživjele najdramatičnije posljedice ratnih razaranja. Uvodio se novi politički (višestranački i demokratski) te ekonomski (kapitalistički) sustav. Proces hrvatskog osamostaljivanja i odcjepljenja od nekadašnje socijalističke države bilo je praćeno

[3] Berlinski zid je bila barijera dugačka oko 160 km koja je odvajala Zapadni dio od Istočnog dijela Berlina i okolnog istočnog teritorija Njemačke Demokratske Republike. Sagradila ga je istočnonjemačka vlast. Svrha zida je bila onemogućiti bijeg stanovnika iz realsocijalističke istočne u Zapadnu Njemačku. Zid se počeo graditi 1961.godine., preuzeto s: http://www.britannica.com/topic/Berlin-Wall , zadnji pregled: 5.5.2016.
[4] Dejan JOVIĆ (2003). *Jugoslavija- država koja je odumrla.*Zagreb:Prometej.
[5] Darko LUKIĆ (2009). *Drame ratne traume*.Zagreb:Meandarmedia.

oružanim sukobima, zbog kojih Marius Soberg smatra kako se Hrvatska suočila s puno većim problemima i izazovima od ostalih zemalja u tranziciji.[6]

Prema *Sobergu (2006)* mogu se prepoznati tri faze tranzicije u Hrvatskoj. Prvu fazu detektira dolazak *Hrvatske demokratske zajednice* (HDZ) na vlast, a prate je osamostaljivanje zemlje i ratna zbivanja (1989. – 1995.). Drugu fazu pronalazi u razdoblju od mirovnog sporazuma u Daytonu do smrti Franje Tuđmana (1995. – 1999.), a za treću fazu navodi da započinje 2000. godine dolaskom oporbe na vlast. Ocjenjujući ulogu HDZ-a u tom razdoblju, autor tvrdi kako su intervencije stranke na više načina negativno utjecale na tijek tranzicije, osobito u sljedećim točkama: naglašavanje etničkog karaktera nove države, davanje prednosti izgradnji države i nacije, a ne tranziciji i demokratizaciji, nedefinirana i dvojbena politika prema Bosni i Hercegovini, stvaranje moćne i snažne izvršne vlasti kojom je vladala jedna stranka, korištenje državljanstva u političke svrhe i međunarodna izolacija. *Lukić (2009)* govori o problemu međunarodne izolacije u kontekstu dramskih pisaca koji su ostali zemljopisno i kulturno odvojeni od ostatka Europe. Prema *Jasenu Boki (Lukić, 2009*), «devedesete, posebno njihov prvi dio, razdoblje su kad se hrvatska kultura zatvara inozemnim utjecajima. Uzroke ove činjenice tek dijelom treba tražiti u ratu, dok glavni razlog leži u promociji «državotvornog kulturnog modela» čija je osnovna teza: mi smo bili ovdje, jeli vilicom i nožem i imali razvijenu kulturu dok su na Broadwayu pasle ovce». *Soberg (2006)* navodi kako su upravo ovakvi stavovi vladajuće stranke dovele do snažnog nazadovanja u procesu demokratizacije. «U to se vrijeme formiraju udruge koje su usmjerene na razvoj ljudskih prava, demokratizaciju, humanitarna pitanja i slično. Iako međunarodne organizacije i fondacije podupiru njihovo djelovanje, država i javne institucije ne prihvaćaju suradnju s ovim sektorom»[7]. Dominantna politička opcija tako gradi «sveukupnu društvenu klimu koja potiskuje pojmove kao što su autonomija, ljudska prava, samoopredjeljenje itd., a smatra ih čak i posve politički nekorektnim.[8]

Prema *Andrei Zlatar (2001)* doba vladavine HDZ-a već je u prve tri godine zadobilo obličje jednopartijskog i totalitarnog političkog sistema.[9] *Zlatar (2001)* piše o tranziciji kao o «sporom i bolnom procesu s nejasnim izgledima za uspješno okončanje». Rat u Hrvatskoj

[6] Marius SOBERG (2006). «Hrvatska nakon 1989. godine: HDZ i politika tranzicije», u: P.Ramet, S. I Matić D. (ur) *Demokratska tranzicija u Hrvatskoj. Transformacija vrijednosti, obrazovanje, mediji.*Zagreb:Alinea, 35 – 64.

[7] Dea VIDOVIĆ (2012). *Razvoj novonastajućih kultura*.Zagreb:Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

[8] Isto.

[9] Andrea ZLATAR (2001). «Kulturna politika». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja,* br. 61/7.Beograd:Radio B92, 57 – 74.

(1991. – 1995.) ostavio je u kulturi niz materijalnih i nematerijalnih posljedica. *Zlatar (2001)* navodi kako se materijalne posljedice mogu taksativno navesti, i uz dodatna sredstva sanirati, no problem detektira u nematerijalnim, duhovnim posljedicama, za koje smatra da nisu izbrojive niti lako prepoznatljive. *Vjeran Katunarić (2010)* smatra da je na pad željezne zavjese i raspad socijalizma kao zadnjeg ne kapitalističkog svijeta u 20. stoljeću utjecao početak globalizacije, posebno kulturne. Vladajuća politička opcija bila je vrlo skeptična prema globalizaciji. Točnije, najraniju etapu državne kulturne politike obilježio je antiglobalizam prerušen u retoriku antibalkanizma, što se devedesetih podudaralo s nacionalnom mobilizacijom i ratom. *Katunarić (2010)* nadalje navodi kako se antibalkanizam trebao razvijati u prozapadnom smjeru i otvarati državu prema globalizacijskoj strategiji Zapada, no u drugoj polovici devedesetih, zbog inzistiranja na sankcioniranju ratnih zločina i povreda ljudskih prava, Zapad je postao nepopularan. Antiglobalističke reakcije manifestirale su se različitim strahovima posebno upućenim prema susjednim državama. Prema *Katunariću (2010)* riječ je o jezičnim zazorima, ponajviše spram srpskog jezika kojega uskoro zamjenjuje zazor spram engleskog jezika. Također javlja se otpor prema kulturnim manifestacijama koje podsjećaju na jugoslavenski okvir pripadnosti, po čemu npr. pravi hrvatski glumci ne odlaze na gostovanja u Beograd ni pravi hrvatski književnici na tamošnji Sajam knjiga. *Zlatar (2001)* smatra da su rat i tranzicija postali izgovor za promašaje koji su u stvari bili posljedica lošeg vođenja kulture, isprika za odgađanje bitnih infrastrukturnih reformi i krinka za realizaciju privatnih interesa u sferi javnog, općeg dobra.

Totalitarni tip društvenog uređenja uskraćuje pravo na individualnost, što su najviše osjetili intelektualci koji su se borili protiv totalitarističkih, populističkih, antiintelektualističkih tendencija u društvu. U vrijeme socijalizma navedeni intelektualci stvarali su «građansku kulturu», dok su devedesete stvorile «novu društvenu elitu, sastavljenu od pripadnika političke elite koja na sebe navlači ruho «građanskoga», ponajviše prezentirano statusima i simbolima odjeće, privatnog vlasništva, luksuznih automobila»[10]. *Zlatar (2001)* nadalje navodi kako je HDZ stvorio novi «sustav vrijednosti» u kojem je moguće ukrasti i ubiti bez kazne, obogatiti se preko noći, kupiti sve socijalne povlastice, kupiti ugled i diplomu, poznanstvo s umjetnicima, mjesto u predsjedničkoj loži, novinske intervjue i pojavljivanje u televizijskim emisijama. Također navodi kako je mentalni postav HDZ-ove vlasti u osnovi bio izrazito i neprikriveno antiintelektualan.

[10] Andrea ZLATAR (2001). «Kulturna politika». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja,* br. 61/7.Beograd:Radio B92, 57 – 74.

Navedeno političko i društveno stanje utjecalo je na smanjeni broj individualnih potrošača kulture te na promjenu vrednovanja umjetničkog rada. U kulturi se razvija nova orijentacija koja je uglavnom iskazana kroz promoviranje nacionalnih vrijednosti. Prema *Banović (2012)* vlast Franje Tuđmana stvorila je model koji je imao želju preobraziti hrvatsku kulturu u pravcu "duhovne obnove" prema kojem su se naročito velike institucije, kao npr. HAZU, Matica hrvatska, Hrvatska televizija i Hrvatsko narodno kazalište, nastojale ustrojiti kao hramovi nove, domovinske kulture što je rezultiralo i zamjetnom apriornom financijskom privilegiranošću.[11] Kao suprotnost navedenom, svakako valja spomenuti osnivanje *Antiratne kampanje* (ARK) 1991. godine, iz koje su kasnije izašle brojne organizacije koje se bave zaštitom ljudskih prava.[12] Centar za mirovne studije osnovan je 1997. godine te je objedinio sve obrazovne aktivnosti *Antiratne kampanje*.[13] *Lukić (2009)* piše kako se antiratni prosvjedi u Hrvatskoj više mogu shvatiti kao demonstracije opće nacionalnog stajališta, nego kao antiratni pokret. Razlog tome pronalazi u naglom početku rata, ali i u nedostatku ozbiljnih antiratnih prosvjeda u hrvatskom okruženju koji bi se suprotstavili državnom i vojnom *establišmentu*.

2.2 DRUŠTVENA I POLITIČKA SITUACIJA U ZAGREBU DEVEDESETIH GODINA PROŠLOG STOLJEĆA

U Zagrebu su se devedesetih godina događale mnoge društvene i političke promjene. Primjerice, Zagreb je 1990. godine bio domaćin *Eurosonga* te su u Zagrebu nastupili brojni europski pjevači. Samo nekoliko dana nakon toga dogodio se navijački incident na nogometnoj utakmici između *Dinama* i *Crvene zvezde,* što je bio svojevrsni pokazatelj političkih i društvenih odnosa između Srba i Hrvata. Naime, nekoliko dana prije utakmice održani su prvi višestranački izbori[14] u Hrvatskoj, a samo tri mjeseca kasnije započeli su oružani sukobi. Iste godine, u listopadu, vraćen je kip Josipa bana Jelačića na središnji trg u Zagrebu, kao rezultat ankete koja se prikupljala 1989. godine, i koju je potpisalo 70.000,00 Zagrepčana i Zagrepčanki. Upravo je jedan od prvih poteza koje je učinila nova vlast bio

[11] Snježana BANOVIĆ (2012). «Hrvatska kultura i Europska unija: Kako do reformi u novim okolnostima?». *Hrvatska u EU.*Zagreb:Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo.
[12] Prva aktivnost Aniratne kampanje bila je sastavljanje dokumenta koji se zvao *Povelja antiratne kampanje*, a koja se potpisivala u Hrvatskoj, ali i od strane istomišljenika i organizacija i u ostalim bivšim jugoslavenskim republikama. Održano je i javno potpisivanje *Povelje* na Trgu bana Jelačića kojem je cilj bio doznati koliko je ljudi spremno založiti se za vrijednosti koje podržava Antiratna kampanja.
[13] Preuzeto s: http://www.h-alter.org/vijesti/antiratna-kampanja-hrvatske-15-godina-poslije , zadnji pregled: 12.3.2016.
[14] Na izborima je pobijedio Franjo Tuđman, odnosno HDZ koji se snažno zalagao za hrvatsku samostalnost.

povratak imena bana Jelačića središnjem zagrebačkom trgu te je hrvatska metropola do danas ostala bez trga Republike. Mnoge zagrebačke ulice preimenovane su prema hrvatskim kraljevima, kneževima i ostalim vladarima, čime se Hrvatska uklopila u proces koji se odvijao diljem Istočne Europe, gdje je povratak naziva bio jedan od izraza redefiniranja i revidiranja povijesti.[15] Jednako tako, u Novome Zagrebu gradila su se velika crkvena zdanja na prostorima gdje su nekad planirani sadržaji za društvenu namjenu.

Ratne godine u Zagrebu obilježene su jačanjem organiziranog kriminala i njihovim međusobnim obračunima i ubojstvima na zagrebačkim ulicama.[16] U obračunima su nastradali i slučajni prolaznici, što je u građanima izazivalo dodatni strah. Jednako tako, kontinuirano se provodilo zastrašivanje politički i nacionalno nepodobnih građana Zagreba. Najpoznatiji slučaj je ubojstvo obitelji Zec i mnoga druga ubojstva i mučenja koja su se događala u paviljonima Zagrebačkog velesajma, a za koje je odgovorna tzv. «Merčepova postrojba».[17] Uz kontinuirana ubojstva na zagrebačkim ulicama, građani Zagreba su 1995. godine doživjeli dva raketna napada od strane pobunjenih Srba, u kojima je smrtno stradalo 12, a teže je ozlijeđeno 20 civila.[18]

U Zagrebu su se devedesetih godina događale velike migracijske promijene: iseljavanje srpskog stanovništva, emigracija hrvatskog dijela stanovništva zbog ratnih neprilika i doseljavanje izbjeglica iz ratom zahvaćenog područja. Broj stanovnika 1991. godine bio je

[15] «Na ulice su vraćeni i drugi prethodno izbrisani- kraljevi Zvonimir, Krešimir, plemići Toma i Petar Erdody te Trenk, svećenici Antun Bauer i Juraj Žerjavić, književnici Ljudevit Vukotinović, Gjuro Deželić i Stjepan Širola i drugi. Ipak, većinu novih naziva u Donjem gradu činile su nove reference na staru tradiciju.» (Stanić, 2009)

[16] Zagrebačko podzemlje smatra se najopasnijim kriminalnim skupinama u Hrvatskoj. Od 1990.-2000. ukupno je izvedeno 17 međusobnih obračuna koji su završili ubojstvom. Brojka međusobnih obračunabez smrtnih posljedica puno je veća. Zagrebačko podzemlje bavilo se švercanjem oružja (posebna skupina koja je švercala oružje za obranu Vukovara), svodništvom, držala je kockarnice te HDZ-ov režim nije radio na suzbijanju bilo kakvih kriminalnih radnji. Ukupno je Zagrebu u to vrijeme djelovalo 7 različitih mafijaških skupina.

[17] *Merčepova postrojba* bila je pod zapovjedništvom Tomislava Merčepa, svojevremeno je bio savjetnik ministra unutarnjih poslova, a kasnije ga je tadašnji predsjednik Franjo Tuđman optužio za stvaranje tajne terorističke organizacije. Optuženog Tomislava Merčepa tereti se da je kao zapovjednik pričuvne postrojbe MUP-a stacionirane u Pakračkoj Poljani i na Zagrebačkom velesajmu te savjetnik u MUP-u Republike Hrvatske, od listopada do prosinca 1991. osobno naređivao nezakonita lišavanja slobode, mučenja i ubojstva civila te da, iako je znao da njegovi podređeni neovlašteno lišavaju slobode civile, pljačkaju ih, zlostavljaju, muče i ubijaju, propustio takva nezakonita postupanja spriječiti. Njegovi podređeni tako su na području Kutine, Pakraca i Zagreba nezakonito lišili slobode 52 osobe, od kojih su 43 ubijene, tri se vode kao nestale, dok su ostale osobe preživjele mučenja i zlostavljanja. Preuzeto s: http://www.documenta.hr/hr/zlo%C4%8Din-u-pakra%C4%8Dkoj-poljani-i-na-zagreba%C4%8Dkom-velesajmu.html , zadnji pregled: 17.4.2016.

[18] Među poginulima je bio Luka Skračić, student prve godine filmske režije ADU, a među ranjenima hrvatska primabalerina Almira Osmanović i još 16 drugih balerina i baletana koje je napad zatekao u baletnoj dvorani Hrvatskog narodnog kazališta.

740.893, a 2001. godine 770.058, te je napokon, u prvim godinama 21. stoljeća, nakon demografske ekspanzije Zagreba u devedesetima, došlo do usporavanja rasta stanovništva.[19]

3 HRVATSKA KULTURNA POLITIKA (1990. – 2000.)

3.1 KULTURNA POLITIKA PRIJE DEVEDESETIH

Socijalističke zemlje uglavnom spadaju pod tzv. kulturni model «države inženjera»[20]. Radi se o kulturnoj politici koja je bila pod velikim nadzorom Sovjetskog saveza, no u Jugoslaviji, koja je imala specifičnu političku poziciju između Zapada i Istoka, kulturna politika bila je fleksibilnija te manje centralistički usmjeravana i planirana.[21] U Nacionalnom izvještaju iz 1998. godine nalazi se podjela jugoslavenske politike u kulturi na tri faze: centralističko-etatistička, prijelazna i samoupravna faza.[22] Jedan od ključnih događaja u Jugoslaviji bilo je Hrvatsko proljeće koje je izazvalo mijenjanje Ustava 1974. godine.[23] Prema *Vidović (2012)* hrvatska kultura, za razliku od ostalih republika, zapošljavala je najveći broj kulturnih radnika. Prvu kulturnu politiku pod nazivom *Kulturna politika i razvitak kulture u Hrvatskoj/ Crvena knjiga i drugi dokumenti* napisana je 1982. godine. *Lončar (2008)* u svojem radu *Kazalište u Hrvatskoj i mladi* navodi kako se u socijalizmu javljala politička kontrola te da je sukladno navedenome i kultura bila kontrolirana. Odlazak u kazalište na način da se na blagajni kupuje ulaznica bila je gotovo nepoznata praksa, a svaka radna organizacija imala je svog povjerenika za kulturu («animator kulture») koji je birao predstave ili koncerte na koje je

[19] Nada ANTIĆ (2001). «Kretanje stanovništva Grada Zagreba s posebnim osvrtom na doseljavanje u razdoblju 1991.-2001.» u: Heršak, E., Šakaja, L., Čačić-Kumpes, J. Lazanin, S. (ur) *Migracijske i etničke teme.*Zagreb:Institut za migracije i narodnosti, 287 – 309.

[20] «Unutar tog modela država nadgleda najveći dio oblika i sredstva umjetničke i kulturne produkcije, dok podupire isključivo ona koja se «uklapaju» unutar već definiranih i ideološki priznatih standarda i imperativa. Time «kulturni sektor» poprima ulogu i funkciju društvenog (ideološkog) servisa, a umjetnici i ljudi od kulture postaju profesionalni pružatelji usluga na isti ili sličan način kao što su to i pravnici ili liječnici: svi oni, naime, rade u «službi društva».» (Dragojević, 2012)

[21] Dea VIDOVIĆ (2012). *Razvoj novonastajućih kultura*.Zagreb:Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 35.

[22] Centralističko- etatističku etapu obilježio je sovjetski tip administrativnog i etatističkog upravljanja, a provodi se socijalističko prosvjetiteljstvo i komunistički avangardizam. U toj prvoj fazi kultura je imala prosvjetiteljsku ulogu te se preko nje opismenjivao veliki broj stanovništva. U prijelaznoj fazi (50'-70') slabi državna kontrola nad kulturom te jača utjecaj zapada. Treća, samoupravna faza smatra se najkompleksnija, a u to vrijeme zagovaraju se demokratski standardi, ali istovremeno dolazi do pretjerane birokratiziranosti i normativnosti. Dragojević (2012) ističe da se osamdesetih godina nije inzistiralo toliko na *demokratizaciji kulture* koliko na *kulturnoj demokraciji*.

[23] Prema Joviću (2003) tzv. *Kardeljeve Jugoslavije*. Glavni je cilj Kardeljeva koncepta bio produbljivanje razlika između socijalističke Jugoslavije i one predratne, «buržoaske», te između jugoslavenskog samoupravnog modela socijalizma i modela državnog socijalizma razvijanog u Sovjetskom Savezu. Hrvatsko proljeće je bio politički pokret koji ranih 1970-ih traži veća prava Hrvatske u okviru Jugoslavije. Politički protivnici nazivali su ga i masovni pokret *(MASPOK)*. Ustavom iz 1974.godine uvedeni su paritetni odnosi između republika, konsenzus u odlučivanju, a Kosovo i Vojvodina, dotada pokrajine, dobile su gotovo status republika. S tim su ustavom korespondirali i novi ustavi republika i pokrajina.

tvrtka vodila radnike. *Lončar (2008)* zaključuje da je «animator kulture» bio ključna osoba na relaciji kazalište-publika «budući da je organiziranjem zajedničkih posjeta kazalištima, uz značajne sindikalne popuste, bilo omogućeno punjenje kazališnih dvorana publikom»[24]. Dobar odnos s «animatorom kulture» bio je, smatra *Lončar (2008),* osnova kazališne propagande i marketinga.

3.2 GLAVNE ODREDNICE KULTURNE POLITIKE RH

Sanjin Dragojević (2001) piše kako je nova kulturna politika Republike Hrvatske započeta 1991. godine. Navedene godine utvrđene su ustavne reference i strategijski ciljevi kulturne politike RH. Dragojević nadalje smatra da je takva široka svrhovita orijentacija samo djelomice prevedena u operativnu kratkoročnu politiku te da su samo dva cilja dobila prioritetni status: nacionalni interes i marketizacija. Upravo su ti ciljevi tipični za neokonzervativnu hegemoniju. *Lončar (2007)* detektira kako se cijeli organizirani sustav urušio, novi se nije uspostavio te je kazalište kroz tranziciju nastavilo koristiti modele i obrasce funkcioniranja koji više nisu odgovarali novonastaloj zbilji. U Nacionalnom izvještaju iz 1998. godine piše da «nacionalni interes kao i interes marketizacije/privatizacije nije ostvaren ili nije jasno definiran i operacionaliziran ili pak Ministarstvo kulture nema dovoljno nadležnosti u sljedećim područjima: privatizaciji, razvojnom istraživanju i informiranju, području medija»[25]. Prema *Dragojeviću (2001)* Hrvatski Ustav stavlja kulturu na najširu osnovu: jamči sva stvaralačka i proizvođačka prava, različite aspekte kulturnog razvoja i zaštitu kulturne baštine kao prvorazredno nacionalno dobro. No jasno je kako su se devedesetih godina podržavali samo pojedinci, ustanove, programi i projekti koji potpadaju pod pojmove «nacionalna kultura» i «nacionalne ustanove u kulturi»[26]. *Dragojević (2006)* u svojoj doktorskoj disertaciji govori o posljedicama takvog pristupa: visoki stupanj centralizacije ukupnog kulturnog života, institucionalizacija kulturnog života, pridavanje drugotne važnosti programskoj podršci, zanemarivanje važnosti uspostave zakonodavnog okvira, nedovoljni naglasak na lokalnom i posebice regionalnom aspektu kulturnog razvoja, nepostojanje ili malobrojnost programa usmjerenih na potrebe marginaliziranih kulturnih grupa, nepostojanje organiziranog obrazovanja u području umjetničkog i kulturnog

[24] Vitomira LONČAR (2008). «Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950.-2007.)». *Kazalište*, br. 33/34.Zagreb:HC ITI.
[25] Andrea ZLATAR (2001). «Kulturna politika». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br.61/7.Beograd:Radio B92, 57 – 74.
[26] Sanjin DRAGOJEVIĆ (2006). *Kulturna politika: europski pristupi i modeli*.Zagreb:Fakultet političkih znanosti.

menadžmenta. *Pristaš (2010)* u intervjuu za internetski portal *Kulturpunkt* ističe kako su «ustaljena repertoarna politika u kazalištima koji počivaju uglavnom na «ansambl produkciji», potpuni izostanak međunarodnih gostovanja izvan festivalskih programa ili međudržavnih razmjena te nediferenciranost edukacijskih, informacijskih i razvojnih programa, doveli do unitarnosti kazališne scene na kojoj se hijerarhija važnosti pojedinačnih događaja gradila prema kontekstualnoj ili budžetskoj podršci od strane institucija kazališta ili njegovog financiranja»[27].

3.3 FINANCIRANJE I ODLUČIVANJE U KULTURI

Bez obzira što se u Ustavu kultura definira kao primarni element društvenog razvoja, financijska izdvajanja za kulturu vrlo su niska. Jednako tako zakonska regulativa kasni za ustavnim odredbama, a osnovna načela razvoja kulturne politike preuzeta su iz opće *Strategije razvitka Republike Hrvatske* iz 1990. godine u kojoj su temeljni principi preopćeniti.[28] Od 1990. do 1993. godine kultura se financirala kroz fondove za kulturu, a zatim je od 1993. do 1995. godine uspostavljen *model javnih potreba*. Kako navodi *Vjeran Zuppa (2001)*, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske počelo je funkcionirati kao zasebna jedinica državne uprave 1994. godine zahvaljujući aktivnosti građanske inicijative *Tisuću potpisa* iz te iste godine koja je pozvala hrvatsku Vladu da artikulira koncept kulturne politike.[29] Donošenjem «modela javnih potrebi» određeno je da Republika Hrvatska, gradovi i općine donose *Program javnih potreba u kulturi*. Problem ovog načina financiranja prvenstveno je bio u tome što je Ministarstvo kulture jednom godišnje raspisivalo javni natječaj za predlaganje programa te je samo Ministarstvo (ministar kulture) i donosilo odluke o financijskom podupiranju pojedinih projekata, odnosno nisu postojala stalna i nezavisna kulturna vijeća, već komisije koje je također imenovalo Ministarstvo (ministar kulture*). Zlatar (2001)* se nadovezuje «Ministarstvo kulture, kao središnji izvor financiranja kulturnih djelatnosti, kreira kulturnu politiku pragmatičnim izborom projekata koje podupire». Najčešće

[27] Goran Sergej PRISTAŠ (2010). «Ispunjavanje praznina: Intervju s Goranom Sergejem Pristašem», razgovarala: Letinić, A. *Kulturpunkt*.Zagreb.

[28] Andrea ZLATAR (2001). «Kulturna politika». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja,* br.61/7.Beograd:Radio B92, 57 – 74.

[29] Zuppa (2001) piše: «Građanska inicijativa *Tisuću potpisa* iz 1994. prvi je poziv hrvatskoj vladi da «objelodani smjer i koncepciju hrvatske kulturne politike» i to: «a) u odnosu na zatečenu situaciju; b) u odnosu na srednjoročne razvojne ciljeve». Tisuću umjetnika i kulturnih djelatnika- pod sloganom: «Hrvatska misli kulturom», te sa zahtjevom: «Trebamo kulturnu politiku koja odatle polazi!»- oglasili su svoju potrebu za javnom raspravom o kulturnoj politici RH i zatražili da «Sabor RH bude mjesto završne rasprave». Jedini neposredni rezultat te građanske inicijative bilo je ustanovljavanje Ministarstva kulture RH kao zasebne jedinice državne upravne organizacije.

su to bili festivali i manifestacije zbog njihove funkcije reprezentiranja, a upravo je reprezentiranje bio najveći interes Republike Hrvatske. S druge strane nisu imali nikakav interes u investiranju «horizontalnih» kulturnih djelatnosti pa tako nisu ulagali u njezinu infrastrukturu, nisu podupirali njezine unutarnje različitosti, estetske i ideološke predznake. *Zlatar (2001)* navodi kako je iz tih razloga došlo do «velike polarizacije između državne, etatističke, nacionalne, konzervativne kulture s jedne, i alternativne, urbane, zapadno orijentirane, estetski provokativne kulture u području nedovoljno izgrađenih institucija civilnog društva s druge strane». Alternativna scena se financirala inozemnim fondacijama, a jedini izvor prihoda u Hrvatskoj su mogli potražiti u zakladi *Otvoreno društvo*, koja se često nazivala «paralelnim Ministarstvom kulture». Prema *Vidović (2012)* retrogradna, anakrona i konzervativna hrvatska kulturna politika tijekom devedesetih godina nije poticala raznolikost stilova i izraza, niti pluralizam svjetonazora. Jednako tako nije razvijala potencijal radikalnih, društveno angažiranih i kritičkih kulturno- umjetničkih praksi, što je izazvalo neuravnoteženi kulturni razvoj zemlje. Usprkos navedenome, «unutar opisanog ideološkog i institucionalnog konteksta na hrvatskoj kulturnoj sceni se tijekom devedesetih godina javljaju novi kulturni akteri koje državna i lokalne kulturne politike posve marginaliziraju»[30].

3.4 ZAKONSKI OKVIRI

Zakon o kazalištu (ZOK) donesen je 1991. godine.[31] *Lončar (2013)* ističe kako je ZOK jedan od prvih zakona donesen u Republici Hrvatskoj te kako ta činjenica i nije toliko čudna uzme li se u obzir da je u to vrijeme na snazi bio *Zakon o kazališnoj i scensko- glazbenoj djelatnosti* iz 1982. godine, «pisan rječnikom ZUR-a i samoupravljanja koji je svojim ne umjetničkim duhom bio omražen u Hrvatskoj»[32]. Zakon o kazalištu izglasan je nakon drugog saborskog čitanja.[33] Prema *Dragojeviću (2006)* Zakon postavlja pravila za sve institucionalne forme kazališta, uključujući nacionalna i gradska kazališta, kao i županijska, općinska te ona

[30] Dea VIDOVIĆ (2012). *Razvoj novonastajućih kultura*.Zagreb:Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
[31] Zakon o kazalištima. *Narodne novine Republike Hrvatske*. 61/91, 13/97, 145/00.
[32] «Zakon o udruženom radu iz 1976.koji se temeljio na Ustavu iz 1974.. Koncepcijom udruženoga rada promijenjen je politički sustav. Uveden je delegatski sustav prema kojem politička vlast pripada radnicima preko organizacija udruženog rada i građanima na osnovi teritorijalnoga načela, odnosno pripadnosti mjesnoj zajednici.» prema Biladžić, D.(1999) *Hrvatska moderna povijest*, Zagreb. iz Lončar, Vitomira (2013). *Kazališna tranzicija u Hrvatskoj*.Zagreb:Meandarmedia.
[33] «Od svih zastupnika jedino je zastupnik Damir Mejovšek tražio da se, zbog ratnog stanja rasprava o ZOK-u odgodi, što je odbijeno te je novi ZOK prihvaćen gotovo većinom glasova, samo s jednim suzdržanim glasom u Vijeću udruženoga rada, a da se o ni jednom drugom aspektu novoga ZOK-a više nije raspravljalo.» (Lončar, 2013).

privatna kazališta.[34] Njime se htjelo urediti kazališnu djelatnost kao dio kulturne i umjetničke narodne vrednote. Utvrđeno je kako «kazališta mogu biti u vlasništvu domaćih pravnih i fizičkih osoba te da se mogu osnovati kao ustanove, trgovačka društva i umjetničke organizacije». *Lončar (2013)* ističe kako je novim zakonom donesena važna odluka da se privatna kazališta financiraju iz proračuna, ali samo za svoj program, i to ako se ocijeni da se radi o javnoj potrebi. No nitko nije kontrolirao provodi li se *Zakon o kazalištu* te samim time nitko nije ni provodio audicije koje su Zakonom izglasane. Nadalje, ugovori kazališnih djelatnika trajali su više od propisanih dvije godine, nisu se donijeli podzakonski akti niti pravilnik o kriterijima za utvrđivanje programa rada kazališta, a najveći problem je bio taj što ZOK nije bio usklađen sa *Zakonom o radu*. Već 1993. godine počelo se razmišljati o dopunama ZOK-a što se i realizira 1997. godine. Dvije godine ranije, 1995. godine, donosi se *Zakon o upravljanju ustanovama u kulturi* koji je predvidio da bi ustanovama u kulturi trebala upravljati upravna vijeća. Donošenjem izmjene i dopune ZOK-a, 1997. godine kazališne ustanove postale su jedine institucije u kulturi koje nisu imale obavezu osnivanja upravnih vijeća. Prema ZOK-u iz 1991. godine vlasnici hrvatskih narodnih kazališta bili su Ministarstvo kulture i Grad, dok je u izmjeni i dopuni iz 1997. godine odlučeno da vlasnik može biti i Županija. Iduća izmjena i dopuna ZOK-a dogodila se 2000. godine, kada je donesena odluka da ministar kulture ne potvrđuje ravnatelje kazališta, već samo intendante nacionalnih kazališta kojem je Ministarstvo kulture, odnosno država - vlasnik. Prvi nacrt *Zakona o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva* donesen je 1995. godine, a konačno donošenje Zakona odvilo se 1996. godine. *Zajednica umjetnika Hrvatske* postaje *Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika*, a Zakon je još sadržavao: prava samostalnih umjetnika, prava osnivanja umjetničkih organizacija i financijske mjere za poticanje kulturnog i umjetničkog stvaralaštva. *Pravilnik o registru umjetničkih organizacija* izglasan je iste godine.[35] Od trenutka kada je zakon donesen, umjetničke organizacije postepeno postaju sve češći oblik registracije. Najveći problem umjetničkih organizacija, kako *Dragojević (2006)* detektira, je slab sustav poreznih olakšica zbog kojeg se organizacije nalaze u stalnim financijskim poteškoćama, te je njihov opstanak neprestano upitan.

[34] Određena su četiri nacionalna kazališta: Zagreb, Rijeka, Split i Osijek.
[35] Pravilnik o registru umjetničkih organizacija. *Narodne novine Republike Hrvatske.* 43/96.

4 POLITIČKI UTJECAJI U KAZALIŠTU I GRAĐANSKE INICIJATIVE KAO ODGOVOR

Jedna od najvažniji kulturnih inicijativa devedesetih godina bila je inicijativa *1000 potpisa hrvatskih kulturnih djelatnika* iz 1994. godine.[36] Prema *Lončar (2013)* inicijativa je okupljena kao posljedica donošenja seta poreznih propisa.[37] Autorica nadalje nastavlja kako je prema mišljenju kulturne javnosti Vlada Republike Hrvatske nametnula nove, oštre i neprimjerene uvjete kulturi, umjetnosti i znanosti te im na navedeni način znatno otežala položaj. Set donesenih zakona «destimulirao je ulaganje gospodarstvenih subjekata i pojedinaca u kulturu. Zbog novih poreznih i prireznih stopa na autorske honorare došlo je do poskupljenja kulturnih programa i znanstvenih projekata. Ukinuti su poticaji otkupa umjetničkih djela, donacije i mecenatstva nisu posebno pravno regulirani, a porez na promet proizvoda i usluga te carinski propisi nisu uvažavali specifičnost kulture, umjetnosti i znanosti»[38]. Akcija je trajala mjesec dana i pet tjedana, a priključio se veliki broj umjetnika svih profila. Najveći doseg Akcije bio je razdvajanje Ministarstva kulture i prosvjete na dva ministarstva (*Lončar 2013*). Nakon navedenog rezultata, prema *Lončar (2013)*, akcija se nije pretvorila u organizaciju s formalnom strukturom i istim ciljevima. Prosvjednici su morali izaći iz prostora koji su do tad koristili te Akcija nije imala nikakav izvor financiranja što je rezultiralo njezinim gašenjem.[39] Bez obzira na to što članovi i pokretači inicijative smatraju da Akcija nije ostvarila važnije rezultate*, Lončar (2013)* tvrdi kako je ovo najznačajnija akcija civilnog društva potaknuta od kulturnih djelatnika devedesetih godina u Hrvatskoj. *Lončar (2013)* nastavlja kako mnogi sudionici Akcije smatraju da je Zlatko Vitez, koji je isticao svoje prijateljstvo s tadašnjim predsjednikom dr. Franjom Tuđmanom, iskoristio navedenu građansku inicijativu kako bi postao ministar kulture.[40] Najpoznatiji prikaz «svenacionalnog zanosa» proslava je

[36] Vitomira Lončar (2013) prenosi *Proglas hrvatskih kazališnih i filmskih djelatnika*: «Hrvatskoj kulturi koja je cijelo tisućljeće bila strateško pitanje golog opstanka hrvatskog naroda današnja državna administracija oduzela je svako relevantno značenje i vrijednost. Hrvatska državna administracija uskratila je sustavnu, a ne samo proračunsku podršku kulturi. Na drugoj strani, ona čini sve da ekonomskim i političkim sredstvima onemogući sufinanciranje kulturnih projekata. Najnovija Vladavina uredba o zabrani sponzoriranja, samo je dovršila destruktivni proces obeshrabrivanja kulturne proizvodnje.»

[37] Zakon o porezu na dobit, Zakon o porezu na dohodak i Zakon o porezu na promet. (Lončar, 2013, 65)

[38] Vitomira LONČAR (2013). *Kazališna tranzicija u Hrvatskoj.*Zagreb:Meandarmedia.

[39] Prostor Zagrebačkog dramskog kazališta Gavelle dao im je na korištenje tadašnji ravnatelj Krešimir Dolenčić. (Lončar 2013, 67)

[40] Prema Lončar (2013) mnogi članovi *Akcije* smatraju da ih je Vitez izmanipulirao i iskoristio svoju poziciju u inicijativi kako bi smijenio tadašnju ministricu prosvjete, kulture i športa, Vesnu Girardi Jurkić te se izborio za vlastiti budući položaj ministra kulture (u listopadu 1994. postao je ministar kulture). Pojedini članovi inicijative ističu kako su se nadali da će Vitez svoje prijateljstvo s Tuđmanom iskoristiti na način da «napravi nešto za opće dobro», no to se nije dogodilo. Neki članovi Vitezovu ulogu procjenjuju kao špijunsku te smatraju da je Vitez sve dogovore prenosio predsjedniku Tuđmanu. (71 – 74)

Tuđmanovog rođendana 1997. godine u HNK-u, u režiji Zlatka Viteza.[41] Proslava rođendana Franje Tuđmana u HNK dočekana je od većine u društvu kao «normalna pojava».[42] Navedeno i ne iznenađuje toliko budući da je repertoar HNK devedesetih godina bio pod snažnim utjecajem HDZ-ove nacionalističke ideologije. Najpoznatija predstava tog vremena je *Ognjište*, autora Mile Budaka koji je u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj obnašao dužnost ministra bogoštovlja i nastave, što je davalo jasnu poruku kakva su se djela počela postavljati na pozornicu nacionalnog kazališta.[43] Jednako tako u programskoj knjižici predstave cijelu stranicu zauzima logotip i slogan HDZ-a. *Ognjište* je režirao Jakov Sedlar, koji će već iduću sezonu obnašati dužnosti ravnatelja drame HNK iz Zagreba.[44] Navedeni redatelj je 1993. godine režirao komad *Krađa Marijina kipa*, u kojem se uspostavlja da je kradljivac kipa doseljenik u Hrvatskoj. Sedlar je za ulogu doseljenika izabrao glumca muslimanskog podrijetla, te na taj način iskazao svoju političku nekorektnost.[45] Sedlarov mandat trebao bi ostati zapamćen po «brojanju krvnih zrnaca» članovima ansambla HNK. Autorica ovog rada otkrila je usmenim putem slučajeve u kojima su članovi ansambla srpske nacionalnosti bili doslovno popisani na papir te nisu bili angažirani u predstavama. Nažalost autorica rada nije uspjela doći do službenih dokumenata ili novinskih izvora koji o tome pišu te je jedini dokaz tome dobivena presuda glumice Vlaste Ramljak u sporu protiv HNK-a. Naime, u vrijeme svog mandata Jakov Sedlar dao je otkaz navedenoj glumici zbog njezine «nacionalno-političke nepodobnosti».[46] Još 1991. godine HNK je iz svog ansambla prozvao glumicu Miru Furlan zbog njezinog gostovanja na beogradskom kazališnom festivalu BITEF te je Furlan, nakon medijske hajke na nju, dala otkaz. Furlan su javno prozvali nekoliko njezinih kolega.[47] Ipak mnogi kazališni umjetnici podržali su je pismom podrške poslanom redakciji *Globus*, a

[41] Snježana BANOVIĆ (2013). «Jedan bod Dinama u gostima kod HNK.», u: Banović, S. (ur) *Kazalište krize.*Zagreb:Durieux, 225.
[42] Snježana Banović u intervjuu za portal novosti, preuzeto s http://arhiva.portalnovosti.com/2012/05/ustase-su-imali-kazaliste-hdz-televiziju/ , zadnji pregled: 16.4.2016.
[43] U Nezavisnoj Državi Hrvatskoj Mile Budak je također obnašao funkciju ministra vanjskih poslova, te je jedan od glavnih ideologa ustaškog pokreta i stvaratelja kulturne politike toga doba te bliski suradnik ustaškog poglavnika Ante Pavelića.
[44] Jakov Sedlar bio je ravnatelj drame HNK iz Zagreba od 1992. do 1996.godine. kada odlazi na dužnost atašea za kulturu hrvatskog konzulata u NYC.
[45] Preuzeto s: http://www.jutarnji.hr/pocinje-novi-medeni-mjesec-za-diletante-i-fusere--sedlar-i-hitrec-opet-su-netko/1557180/ , zadnji pregled: 16.4.2016.
[46] Rogošić, Ž. (2003). «Višestruki prevarant Sedlar dolazi za šefa drame HNK Split». *Nacional*, br. 401.
[47] Novinske izjave: «Marija Sekelez: Mira Furlan je potpisala kapitulaciju!...Sramotno je, dok kod nas u Hrvatskoj postaje luksuz i pranje kose, da Mira Furlan u Beogradu na miru pije kavu i da na koktelima nakon premijera dobiva čestitke od onih istih srpskih «uglednika» čije su ruke okrvavljene od odgovornosti za zločine u Hrvatskoj!», «Anja Šovagović: Sramim se postupka Mire Furlan i Rade Šerbedžije. To je pitanje osobne odluke. Želim da se zbog toga njih dvoje poslije ne moraju kajati. Jer, vremena su takva da se ljudi moraju opredijeliti, moraju odlučiti gdje će, kako i s kim živjeti. Dobro je da se sada neke stvari dovedu do kraja. Jer, sve je ili crno, ili bijelo. Nema sivog!» (Sever, 1991).

objavljenom u novinskom listu *Danas*.[48] U *Zagrebačkom kazalištu mladih* (u daljnjem tekstu: ZKM) devedesetih je, preko HDZ-ovih veza, za ravnatelja izabran Leo Katunarić, koji je kasnije zajedno s još trojicom suradnika osuđen za pronevjere milijuna.[49]

Simbol dodvoravanja vlasti je promjena naziva Satiričkog kazališta *Jazavac* koje se od 1994. promijenilo u naziv *Kerempuh*. Razlog tome je što se naziv *Jazavac* povezivalo sa srpskim piscem Petrom Kočićem i njegovom poznatom komedijom *Jazavcem pred sudom*. Na sjednici Gradske skupštine, Fadil Hadžić je pokušao objasniti gradskim zastupnicima da je ime *Jazavac* povezano samo sa životinjom, no njegova nastojanja da obrani ime kazališta nisu uspjela. «Za razliku od Duška Ljuštine koji je na kraju ipak pragmatično pristupio promjeni imena što je vrlo brzo zaživjelo «u narodu», Hadžić ju je nevoljko prihvatio, prigovarajući kasnije samome sebi što *brand* imena nije zaštitio pravodobnom kajkavizacijom[50] koju nitko više ne bi mogao dovesti u vezu s Kočićem».[51]

5 STANJE U MEDIJIMA (1990. – 2000.)

Politička, ekonomska i društvena klima tijekom devedesetih godina nije pogodovala pluralizmu, demokratizaciji i demonopolizaciji medija, niti stvaranju civilne kulture. *Zlatar (2001)* dijeli medije na državotvorne i nezavisne medije. Državotvorni mediji bili su pod snažnom financijskom potporom RH, dok su nezavisni mediji pokušali otvoriti financijski izvor nezavisnih fondacija. Cenzura je bila kontinuirano prisutna zbog koje je 1999. godine Hrvatsko novinarsko društvo organiziralo sastanak novinara s predstavnicima nevladinih organizacija i istaknutim pojedincima zainteresiranim za status javne riječi u Hrvatskoj, pod egidom «Cenzura – predvorje diktature». Prema *Gioia- Ani Ulrich (1999)* tribina je održana s namjerom da se okupe tvorci javnog mnijenja i oni koji se zalažu za demokratsku i slobodnu

[48] Pismo podrške: «Začuđeni smo i zgroženi feljtonom o životu Mire Furlan koji u nastavcima izlazi u vašem listu. Cijeli jedan investigativni tim, bezimen, naravno, bavi se «tragičnom sudbinom velike hrvatske glumice»...Svaka čast. Do sada ste mnogo ozbiljnije tekstove, u kojima ste razotkrivali zaista značajne stvari, objavljivali pod punim imenom i prezimenom. Ružno je i zastrašujuće kako ovim «feljtonom», u kojem se običan trač perfidno diže na nivo suptilne psihološke analize, zloupotrebljavate medijsku moć i tako povređujete pravo na privatnost spomenutih. Još davno uprli ste prstom u «grijeh» Mire Furlan, i u njezine javne postupke. Ona je, uostalom, dobila otkaz u matičnom kazalištu i sad je u Americi, daleko od hrvatskih scena i kamera. Nije li to dovoljno? I nije li njen nekadašnji intimni život potpuno sporedan u tom slučaju? Ili će vam možda ubuduće timsko, anonimno seciranje privatnog života «grešnih» umjetnika biti stalna rubrika? U nadi da će vam tiraža rasti i bez ovakvih tekstova...Prosvjed potpisuju:...» (Foretić, 1992).

[49] Suradnici su: Ozren Prohić, Mirna Čubranić i Kruno Miljan. Izvor: Nacionalova redakcija (2009). «Kriminal u ZKM-u: Katunariću 2 godine zatvora zbog pronevjere milijuna». *Nacional*.

[50] «Krleža u svojim *Baladama Petrice Kerempuha* veli: Posluhnite kajkavskog jazbeca.»

[51] Hrvoje IVANKOVIĆ (2014). *Od ruba do središta – Kerempuhovih pedeset; Pedeset godina Satiričkoga kazališta Kerempuh*.Zagreb.

javnu riječ.[52] *Ulrich (1999)* nadalje navodi kako je najvažniji povod za organizaciju tribine bio ukidanje televizijske emisije *Jedan plus jedan*, zatim zabrana distribuiranja znanstvenog i stručnog časopisa za interdisciplinarna istraživanja rata i mira *Polemos*, manipulacija HRT-a s odlaskom predsjednika Ustavnog suda te prisluškivanje, praćenje i pritisci na novinare.
Ustav Republike Hrvatske od 1996. godine u sebi sadrži Članak 38. kojeg je osmislio Slaven Letica.[53] Članak 38., punog naziva *Forum za zaštitu i promicanje slobode mišljenja i izražavanja misli*, govori o slobodi tiska i drugih sredstava priopćavanja, slobodi govora i javnog nastupa te zabrani cenzure. Na navedenoj tribini 1999. godine oformljena je skupina koja je radila na zaštiti Članka 38. i Članka 68. Ustava RH. Člankom 68. jamči se sloboda znanstvenog, kulturnog i umjetničkog stvaralaštva. No bez obzira na tezu Članka 38. da novinari imaju pravo na slobodu izvještavanja i pristupa informaciji, devedesetih godina javljale su se kontinuirane medijske cenzure te zastrašivanje novinara, pogotovo onih koji su radili u polju nezavisnih medija i istraživačkog novinarstva.

5.1 DRŽAVOTVORNI MEDIJI

Državotvorni mediji podržavali su isključivo državotvorne umjetnike i reprezentativne manifestacije, odnosno umjetnike i manifestacije koji su bili uključeni u projekt HDZ-ove «duhovne obnove». Prema *Vidović (2012)* Vlada je svoju pažnju usmjeravala više na brigu o tome kako političare zaštititi od medija, nego što je vodila računa o slobodi izražavanja i objavljivanja informacija, zaštiti novinara ili mogućnosti pokretanja novih medija. Hrvatsku radioteleviziju kao jedinu javnu, nacionalnu televizijsku i radijsku kuću, Vlada je prvenstveno vidjela kao medij koji treba što je više moguće držati pod kontrolom, a ne kao javni, transparentni i nepristrani medij. Krajem devedesetih godina ideja javnog interesa ulazi u «politički diskurs» kroz inicijative civilnog društva. *Zlatar (2001)* ističe kako je osnovno sredstvo kojim se HDZ kao stranka na vlasti štitila uskraćivanje javnog prostora svima koji misle drugačije te svima koji nisu sudjelovali u proklamiranoj «duhovnoj obnovi», koja je imala za cilj od kulture učiniti instrument državne ideologije, zasnovane na ideji nacionalnog i vjerskog jedinstva, etničke i religiozne «čistoće» i podobnosti. Tako 1999. godine, nekoliko mjeseci prije političkih izbora, Ivo Šlaus u prvom broju *Zareza* piše: «Hrvatska je pred

[52] Gioia-Ana ULRICH (1999). «Cenzura-predvorje diktature». *Zarez*, br. 1/1.Zagreb.
[53] Članak 38 Ustava RH glasi: «Jamči se sloboda mišljenja i izražavanja misli. Sloboda izražavanja misli osobito obuhvaća slobodu tiska i drugih sredstava priopćavanja, slobodu govora i javnog nastupa i slobodno osnivanje svih ustanova javnog priopćavanja. Zabranjuje se cenzura. Novinari imaju pravo na slobodu izvještavanja i pristupa informaciji. Jamči se pravo na ispravak svakome kome je javnom viješću povrijeđeno Ustavom utvrđeno pravo.» preuzeto s: http://www.zakon.hr/z/94/Ustav-Republike-Hrvatske , zadnji pregled: 9.5.2016.

izborima. Ako HRT ne prestane biti instrument vladajuće stranke, onda će HRT biti kriv što izbori neće biti pošteni»[54]. U istom broju *Zareza* našao se članak Vjerana Katunarića koji navodi kako su urednici ili voditelji debatnih emisija nacionalne televizije namjerno ubacivali diletante-provokatore kako bi omeli pribranost kritičara tadašnje vlasti.[55] Komercijalnim medijima politička elita nastojala je ograničiti mogućnosti vlasništva. Primjer je uskraćivanje medijskog prostora građanskoj inicijativi *1000 potpisa hrvatskih kulturnih djelatnika*. *Peruško (2006)* piše o tome kako je zbog sprječavanja pojavljivanja jakih medijskih vlasnika koji bi mogli dovesti u pitanje dominantan položaj državnog utjecaja na javnu radiotelevizijsku organizaciju, odlučeno da se strano vlasništvo u radiotelevizijskom emitiranju ograniči na 25 posto. *Peruško (2006)* dijeli medije na državotvorne i pluralističke. Državotvorni mediji su oni koji donose red, jedinstvo i nacionalnu koheziju, a pluralistički omogućuju slobodu, pluralnost ideja, političkih opcija i toleranciju. Peruško navodi kako se kontrola medijskog prostora nalazi u privatizaciji tiskanih medija tijekom koje su pojedini politički akteri i subjekti bliski vlasti postali vlasnici tih medija. Jedan od najpoznatijih tjednika za kulturu svakako je *Hrvatsko slovo* koje izlazi od 1994. godine. «Pokrenulo ga je *Društvo hrvatskih književnika*, uz veliku financijsku pomoć države, a kao vrstu «duhovne» protuteže aktivnosti hrvatskog PEN-a i nezavisnom *Vijencu* koji je pokrenula *Matica hrvatska* 1993. godine, za vrijeme Vlade Gotovca kao predsjednika, budućeg vođe *Liberalne stranke*»[56]. *Zlatar (2001)* ističe kako je *Hrvatsko slovo* višekratno koristilo rasistički diskurs i upotrebljavalo govor mržnje te kako se list, između ostaloga, financirao direktnim otkupom Ministarstva obrane i tiskao u državnoj tiskari. U devedesetima je snažan utjecaj imao i tjednik *Globus*. *Globus* je ostao zapamćen po medijskom linču nad glumicom Mirom Furlan, koja je nakon objavljenog članka *Težak život lake žene* primala mnoge prijetnje. Navedeni slučaj ujedno je primjer kako su javni mediji snažno utjecali na pojedince u društvu te jasno širili netrpeljivost i mržnju.

5.2 NEZAVISNI MEDIJI

S druge strane javljaju se časopisi *Feral Tribune, Arkzin, Frakcija* i *Zarez* u kojima svoje stavove objavljuju nezavisni intelektualci, pisci i kritičari koji se ne slažu s kulturnim načelima HDZ-a. Radi se o «nezavisnim medijima koji su se kritički odnosili prema političkom, društvenom, ekonomskom i kulturnom trenutku. Razvijali su se i opstojali

[54] Ivo ŠLAUS (1999). «Vladajuća stranka ugrožava opstojnost Hrvatske». *Zarez*, br. 1/1.Zagreb.
[55] Vjeran KATUNARIĆ (1999). «Proljeće ili zima nama svima». *Zarez,* br. 1/1.Zagreb.
[56] Andrea ZLATAR (2001). «Kulturna politika». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja,* br.61/7.Beograd:Radio B92, 57 – 74.

zahvaljujući podršci međunarodnih fondacija, primarno *Instituta otvoreno društvo-Hrvatska*»[57]. *Arkzin* je nastao iz inicijative civilnog društva koja se okupila i pokrenula *Antiratnu kampanju Hrvatske* (ARK). U rujnu 1991. godine ARK je pokrenuo *Arkzin*, koji je prvotno zamišljen kao fanzin[58] Antiratne kampanje. Prema *Vidović (2012) Arkzin* je preplićući suvremenu umjetnost, filozofiju i teoriju s kritičkom kulturom tijekom devedesetih bio ključni izvor opozicijskog, suprotstavljenog mišljenja koje je dovodilo u pitanje dominantne vrijednosti, a ujedno je predstavljao ključno uporište alternativnim kulturnim izričajima. Državni mediji su paralelno javno prozivali i napadali sve one koji su se financirali iz alternativnih proračuna. Sukladno navedenom, *Zlatar (2001*) piše kako su korisnike takvih alternativnih proračuna nazivali izdajicama, špijunima, neprijateljima, prodanim dušama te da su ih optuživali za povezivanje s «vanjskim neprijateljima». Nezavisni časopisi pisali su o kulturi koja je bila suvremena i moderna te koja je pokušavala promišljati sadašnjost i prema njoj se odnositi kritički. Jedan od osnivača časopisa *Frakcija, Goran Sergej Pristaš (2010)* ističe kako iza *Frakcije* stoji ideja da treba objavljivati časopis koji bi izgledao izuzetno važno i dominantno te koji će afirmirati novo kazalište, a u potpunosti ignorirati, dakle ne čak ni kritizirati *mainstream*. Ignoriranje je bio jedini način da se aktere *mainstream* scene isprovocira. *Pristaš (2010)* navodi kako bi kritičko pisanje o *mainstream* kazalištu članove navedene scene činilo i dalje značajnima u društvu. Odluka osnivača *Frakcije* bila je brisanje bilo kakve refleksije o dominantnoj struji što je izazvalo tjeskobu kod njezinih pripadnika, budući da nisu imali nikakvu mogućnost prodora u sadržaj novog časopisa. Tadašnji ministar kulture Zlatko Vitez pokretao je novi kontračasopis. Nakon izdvojenih sredstava iz vlastitog ministarstva, Vitez reklamira časopis *Hrvatsko glumište.* Časopis je reklamirao na televiziji u udarnim emisijama u kojima je isticano da će isti uništiti *Frakciju* i opstati na tržištu. *Frakcija,* osnovana 1996. godine, nakon prvih par izdanja počinje objavljivati sažetke i prijevode stranih teoretskih tekstova o izvedbenim umjetnostima. Deveto izdanje časopisa, pod nazivom *Kulturne prijestolnice Evrope,* 1998. godine izlazi na engleskom jeziku. Nakon nekoliko izdanja, sporadično se javljaju i brojevi koji su kompletno dvojezični. Objavljivanje tekstova stranih teoretičara bilo je važno iz razloga što u to vrijeme nije bilo dovoljno lokalnih autora koji bi mogli osigurati neki kontinuitet produkcije novih tekstova. Cilj *Frakcije* bio je proizvoditi sve više novih tekstova, a manje prevoditi već postojeće teoretske tekstove.

[57] Dea VIDOVIĆ (2012). *Razvoj novonastajućih kultura*.Zagreb:Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

[58] Fanzin (eng. *fanzine,* hrvatski "glasilo fanova") neprofesionalna je publikacija koju uređuju novinari-amateri, najčešće ljubitelji nekog književnog, glazbenog ili filmskog žanra. Izraz je izmislio Russ Chauvenet listopada 1940. godine te ga je prvi prihvatio znanstveno-fantastični fandom, nakon čega se proširio dalje. Urednici fanzina najčešće rade kao volonteri, a fanzini su ili besplatni, ili njihova cijena pokriva troškove tiska.

Nadalje, *Zlatar (2001)* smatra kako se radi o kulturi koja je otvorena i željna komunikacije, kulturi koja stvara promjene te koja kontinuirano postavlja pitanja i ne misli da je uvijek moguće na njih dati točne odgovore. Također, autorica navodi osnovnu specifičnost medijskog prezentiranja kulture u devedesetima, a to je tretiranje kulture kao «(političkog) slučaja ili (skandaloznog) ekscesa». Dalje objašnjava kako je kultura ulazila u državotvorne medije prvenstveno kao događaj koji ima političke aspekte s privatnim skandaloznim detaljima u životima javnih osoba. Posebna pozornost pridavala se političkom opredjeljenju osoba. Na navedeni način stvarala se takozvana «žuta štampa». Nezavisni mediji davali su prostor nezavisnim intelektualcima koji su otvoreno kritizirali HDZ-ovu vlast. *Zlatar (2001)* nastavlja kako devedesete godine nisu imale smisla za nijanse i mogućnost postojanja među-prostora pa sukladno tome od svakog se umjetnika/intelektualca tražilo direktno i jasno političko opredjeljenje. Za one koji se nisu opredijelili smatralo se da podržavaju opstanak stranke na vlasti. Zbog ovakve polarizacije na kulturnoj sceni, izgubila su se vlastita kritička načela i kriteriji. Tako su državotvorni mediji podržavali umjetnički sadržaj s «državotvornom» i «domoljubnom» porukom, a u nezavisnim medijima velik se publicitet davao «umjetničkim aktima onih pojedinaca čija je politička opredijeljenost bila neupitno opozicijska, stavljajući u drugi plan kriterije estetskoga i umjetničke vrijednosti»[59]. Prosvjed Radija 101, 1996. godine, smatra se najvećim prosvjedom u novijoj hrvatskoj povijesti, na kojem se okupilo 120 tisuća ljudi. Bio je to pokušaj gašenja medija koji je bio kritički orijentiran prema tadašnjoj HDZ-ovoj vlasti. Radio 101 kritizirao je tadašnjeg predsjednika Franju Tuđmana i HDZ koji ih je oduzimanjem koncesije pokušao nasilno ušutkati.[60] Aktivni sudionici toga događaja i tadašnjih političkih zbivanja ocjenjuju kako je upravo skup podrške Radiju 101 označio početak pada Tuđmanova režima, do kojeg je i došlo početkom 2000. godine pobjedom oporbene šestorke na parlamentarnim izborima.[61]

[59] Andrea ZLATAR (2001). «Kulturna politika». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja,* br.61/7.Beograd:Radio B92, 57 – 74.

[60] «Priča o ukidanju popularne Stojedinice započela je 1996. godine. Odlukom Vijeća za telekomunikacije od 20. studenog 1996. godine, Radiju 101 je oduzeta koncesija za emitiranje i dodijeljena je nepostojećem radiju Globus 101 u vlasništvu Ninoslava Pavića.» preuzeto s: http://www.index.hr/vijesti/clanak/kako-je-ninoslav-pavic-pokusao-ugasiti-radio-101/724949.aspx , zadnji pregled: 16.4.2016.

[61] Preuzeto s: http://www.poslovni.hr/after5/jedanaest-godina-nezavisnosti-radija-101-61642 , zadnji pregled: 16.4.2016.

6 POLITIČKE PROMJENE PREMA KULTURI NAKON DOLASKA KOALICIJE SDP-HSLS NA VLAST 2000. GODINE

Dolaskom Socijaldemokratske partije (SDP), odnosno koalicije SDP-HSLS na vlast 2000. godine, javile su se promijene u političkom i društvenom životu Hrvatske. Samo nakon deset mjeseci vlasti, nova Vlada promijenila je Ustav RH te su polupredsjednički sustav vlasti transformirali u parlamentarni. Prema *Banović (2012)* pluralistički politički program iz 2000. godine zasniva se na ideji da samo neovisan odnos kulture spram društva i države omogućuje razvitak njihovih autonomnih vrijednosti. *Banović (2012*) opisuje kako je «želja koalicijske vlasti iz 2000., sve pod motom «Ljudi čine i kulturni identitet i kulturni totalitet», bila doista promijeniti kulturnu sliku Hrvatske kao konzervativne, nacionalno zatvorene zemlje, u autonomnu, modernu i europsku državu s jakim utjecajem alternativne kulture mladih». *Zuppa (2001)* navodi glavne odrednice projekta *Kulturne politike 2000. – 2004.*: «sloboda izraza, kulturna država, autonomnost kulture, kultura u središtu razvojnog interesa, kultura: područje obrazovanosti, znanstvenosti i umjetnosti, suvremenost kulture, kultura baštine, kulturno zakonodavstvo i zakon o kulturnoj politici»[62]. Autor nadalje piše kako je nova vlast, u skladu s postavkom iznesenom 1990. godine na zasjedanju Sabora da glavni cilj Hrvatske nije gospodarski rast nego kulturni razvoj koji obuhvaća umjetnost, znanost i obrazovanje, imala za cilj funkcijski približiti kulture: znanstvenu, obrazovnu i umjetničku. Prvi korak u smjeru ispunjavanja navedenog cilja bila je veća podrška države ustanovama visokoškolskog umjetničkog obrazovanja, osnivanje novih i inoviranje postojećih ustanova, učinkovitije pozicioniranje instituta kulturnog istraživanja, formiranje suvremenih servisa tehničke i stručne podrške te novog kulturnog menadžmenta. No, u ovom razdoblju važni su i neki drugi potezi unutar korpusa kulturne politike koji su omogućili strateško promišljanje Kulture. Nakon godinu dana SDP-a na vlasti, 2001. godine, izdan je strateški dokument razvoja kulture, *Hrvatska u 21.stoljeću: Strategija kulturnog razvitka*, čija je izmijenjena i dopunjena verzija *Strateški plan Ministarstva kulture za razdoblje od 2011. do 2013.* iz 2010. godine. Prema *Vidović (2012)* navedeni dokumenti spominju različite pojmove kako bi označile postojanje i djelatnost kulture koja se odvija izvan javnih kulturnih institucija, a koja ne prihvaća ideologiju i svjetonazor službene politike. *Banović (2012)* navodi kako je nova koalicija htjela dotadašnje nejavno i netransparentno odlučivanje učiniti javnim i transparentnim. Autorica, kao posljedicu, navodi donošenje *Zakona o kulturnim vijećima*.

[62] Vjeran ZUPPA (2001). «Bilježnica. Izvještaj, u par crta, za projekt: kulturna politika RH 2000- 2004». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja.* br. 61/7.Beograd:Radio B92, 75 – 88.

Navedenim Zakonom predvidjelo se suodlučivanje u kulturi te se time SDP-ova vlast približila ideji države-pokrovitelja po uzoru na poljski, češki, mađarski i slovenski kulturni model. Rezultat svega bio je nagli porast nezavisne kulture koja se, za razliku od javnog sektora sve više potvrđuje kao međunarodno priznati segment hrvatske kulture.[63] Prije 2000. godine neinstitucionalna kultura naziva se *alternativna kultura*, *klupska kultura*, *kulturom mladih*, *subkultura* i slično, a svoj naziv *nezavisna kultura*, koji se koristi i danas, dobila je upravo promjenom političke vlasti 2000. godine. *Bojan Munjin (2000)* opisuje društveno stanje netom nakon promjene vlasti: «Sada više nema (barem se tako čini) prisluškivanja, osjećaja da je tajna policija posvuda i namrgođenih i prijetećih lica političara u centralnom dnevniku»[64]. Nova vlast poticala je razvoj nezavisne scene, decentralizaciju i raznolikost u kulturnom sadržaju, što je 2000-ih rezultiralo invazijom osnivanja i registriranja umjetničkih organizacija i ostalih privatnih kazališta, no više o tome pisat će u nastavku rada nakon pregleda stanja nezavisne kulture u devedesetim godinama prošlog stoljeća.

7 STANJE NEZAVISNE KULTURE U ZAGREBU OD KRAJA OSAMDESETIH DO POČETKA DEVEDESETIH GODINA

Prema *Vidović (2012)* u kulturnom životu Zagreba, još od vremena Kraljevine SHS i samoupravnog socijalizma Jugoslavije, javlja se kulturno i umjetničko djelovanje u potrazi za novim pristupima temeljenim na istraživanju subverzivnih, progresivnih i eksperimentalnih praksi, koje će izazvati dominantne društvene i kulturne matrice. Navedene kulturne prakse zagovarale su autonomiju i slobodu umjetničkog sustava te propitivale uloge i način rada institucija. Borbe za priznanje umjetničke vrijednosti temeljene na etičkom, a ne više samo estetskom stavu, izražavale su otklon od dominantnih shvaćanja prirode i uloge umjetnosti u lokalnoj sredini. Protagonisti nezavisne scene težili su kolektivnom modelu rada, odnosno udruživanju u fleksibilne grupe. Njihova produkcija bila je u estetskom i konceptualnom smislu inovativna u svojoj sredini, a težila je otklonu od zatečenih i uspostavljenih koncepcija. Prva grupa umjetnika koja je djelovala na izvedbenoj sceni je grupa *Traveleri.* Njihov rad oslanja se na dadaistička stajališta te aktivno stvaraju desetak godina. Od šezdesetih godina Teatar &TD i Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK) u Studentskom centru, na adresi Savska 25, dali su mnogo prostora za razvoj eksperimentalnog nezavisnog kazališta. Neki od kulturnih aktera tog vremena u polju izvedbene umjetnosti su Boris

[63] Snježana BANOVIĆ (2012). «Hrvatska kultura i Europska unija: Kako do reformi u novim okolnostima?». *Hrvatska u EU*.Zagreb:Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo.
[64] Bojan MUNJIN (2000). «Kuda idu nevladine organizacije». *Zarez*, br. II/24.Zagreb.

Bakal[65], čiji je najpoznatiji projekt tog vremena *Stolpnik* kojeg je 1985. godine realizirao u svom stanu, *Studio imitacija života*, koji počinje djelovati 1987. godine[66]. Iste godine održan je prvi *Eurokaz - Festival novog kazališta*. Osamdesetih godina kontinuirano djeluje umjetnik Damir Bartol Indoš koji je bio član *Kugla Glumišta*[67]. Indoš je u suradnji sa članovima *Kugla Glumišta* ostvario niz projekata sve do *Akcije 16:00*, iz 1981. godine, kada dolazi do podjele na meku i tvrdu frakciju Kugle.[68] Kao inicijator tvrde frakcije, nazvane *Grupa Kugla*, tijekom 1980-ih radi niz predstava-performansa.[69] *Kugla glumište* stvorilo je novu koncepciju kazališta. Umjesto tradicionalnog kazališta, Kugla je zamišljala teatar kao urbani ritual i socijalnu situaciju, te je narušavala teatar kao kocku, u kojoj se unaprijed znalo mjesto za gledatelje uspostavljajući teatar kao Kuglu, ne-dramski teatar, totalni teatar, preklopljen sa životom.[70] *Eurokaz- festival novog kazališta* dovodio je strane produkcije u Hrvatsku. Jedan od osnivača tog festivala, Branko Brezovec, ističe kako im je cilj bio dovesti predstave europskog «novog teatra»[71] koji se počeo javljati osamdesetih godina u Europi, a kojeg će hrvatska kulturna vlast prepoznati tek 15-ak godina kasnije.[72] Godine 1982. Mirna Žagar započela je provoditi plesni festival *Tjedan suvremenog plesa*, koji je službeno registriran godinu kasnije. Također paralelno djeluju i mnogi umjetnici koji izvode performanse i «happeninge», a najpoznatiji među njima su Tomislav Gotovac, Vlasta Delimar, Sanja Iveković i Željko Jerman.[73] Od kazališnih skupina u to vrijeme djeluje *Teatar u gostima*,

[65] Su-osnivač je platformi, aktivističkih inicijativa i umjetničkih organizacija poput Antiratne kampanje hrvatske, Letećeg sveučilišta, Orchestra Stolpnik i drugih.

[66] *Studio imitacija života* pokrenuli su Darko Fritz i Željko Serdarević s namjerom da se integriraju u kulturni i umjetnički život grada Zagreba kroz glazbeno scenske priredbe te grafički dizajn, uglavnom ostvaren za kazalište. Prvi plakat napravili su za prvo izdanje *Eurokaza- Festivala novog kazališta*.

[67] Članovi Kugla glumišta bili su: Zlatko Burić, Dunja Koprolčec, Anica Vlašić - Anić, Zoran Šilović, Heda Gospodnetić, Dragan Pajić Pajo, Dragan Ruljančić i Damir Bartol Indoš.

[68] Neki od najpoznatijih Indoševih projekta su: *Doček proljeća, Mekani brodovi, Bijela soba, Cirkus plava zvijezda, Ljetno popodne*.

[69] *Afera Gigan, Neprigušeni titraji, Šesti allelomorf, Zeinimuro, Opasnost od jelena, Rocking, Subotica i detalji otpora, Magellan, Laboren exercens.*

[70] Preuzeto s: http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/kugla-glumiste~pe4553/ , zadnji pregled: 30.05.2016.

[71] «Mi smo rad na pojmu novi teatar započeli 1974. koristeći pomoćni termin mladi teatar i vezivali ga uz fascinantan festival u Nancyju koji je u to vrijeme na svjetskoj razini arhivirao svaki radikalan estetički i organizacijski pomak.» Branko Brezovec u *Razgovori o novom kazalištu* (ur) M. Blažević.

[72] Blažević, Marin (ur) (2007). *Razgovori o novom kazalištu 1*.Zagreb:Centar za dramsku umjetnost.

[73] Tomislav Gotovac je poznat po svojim uličnim performansima zbog kojih je nekoliko puta bio hapšen. Neki od performansa su *Trčanje gol centrom grada, Zagreb, volim te!, Šišanje i brijanje u javnom prostoru III*. Godine 1980. Vlasta Delimar samostalno izvodi performans *Transformacija ličnosti* u *Galeriji Studentskog centra* u Zagrebu. Godine 1985. u Galeriji događanja u Zagrebu izvodi performans *Draga Vlasta*. Vlasta Delimar u polumračnom prostoru ispunjenim granjem leži nepomično, u poderanoj haljini s tijelom mjestimice polivenim krvlju. Iste godine na Cvjetnom trgu izvodi performans *Vezana za drvo* u trajanju od 45 minuta. S masnicama po licu i tijelu i razderanom odjećom stoji privezana lancem i užetom za drvo uz glazbu Klausa Nomija. Godine 1986. u Galeriji PM izvodi performans *Jebanje je tužno*. Za ratnog perioda od 1991. do 1995. godine ne stvara ništa. Najpoznatiji performans Sanje Iveković izveden u Zagrebu je *Triangl-Trokut* koji je

osnovan 1974., *GD Histrioni*, osnovana 1975. te *Mala scena*, osnovana 1987. godine. Na samom kraju osamdesetih, točnije 1989. godine osnovana je kazališna skupina *Montažstroj.* Cilj *Montažstroja* bio je istraživanje mentalnih i fizičkih granica izvođača, te stvaranje umjetničkog djela koje se ostvaruje u različitim medijima i njihovim suodnosima.[74]

Vidović (2012) navodi kako su u osamdesetim godinama samoorganizirane i samoinicirane grupe i kolektivi djelovali uglavnom unutar institucionalnog okvira koji slabi njihovu političku zainteresiranost. Medijski prostor prvenstveno im se otvara u medijima koji su vezani uz omladinsku scenu ili u onima koji su imali određeni otklon od dominantne kulturne matrice. Stvorene su čvrste veze s drugim urbanim središtima Jugoslavije koje su kasnije tijekom rata prekinute na neko vrijeme. No *Vidović (2012)* zaključuje kako će se nove kulturne prakse u devedesetima snažno oslanjati na one u osamdesetima te kako će praksu kulturno-političke artikulacije dovesti do punog izražaja svojim «aktivnim angažmanom u kulturno-političkom, ali i društvenom životu zemlje, uspostavljajući komunikaciju s dominantnim kulturnim i političkim tokovima i institucijama, najčešće kroz praksu dijaloga i pregovaranja, a ponegdje i potpunog konfrontiranja»[75].

7.1 HIBRIDNOST U KULTURI I UMJETNOSTI

Prve inicijative *alternativne kulture* počinju djelovati kao neformalne skupine pojedinaca. Prema *Vidović (2012)* do prvih formaliziranih djelovanja dolazi krajem devedesetih, dok su 2000-te godine bile obilježene ubrzanim rastom broja registriranih organizacija novonastajućih kulturnih praksi. Navedene kulturne prakse svoje su djelovanje širile izvan uskog shvaćanja umjetničkih disciplina te su kombinirajući različite izvore, pristupe, estetike i afinitete, razvijali hibridne koncepte. Njihovi umjetnički radovi često su se ispreplitali s aktivizmom koji je tipičan za organizacije civilnog društva iz područja ljudskih prava, ekologije, feminizma, itd. *Vidović (2012)* navodi kako su hibridne umjetničke prakse vezane za avangardne, progresivne, eksperimentalne i alternativne prakse, svjetonazore i ponašanja. Sukladno navedenome*, Šuvaković (2005)* piše kako je performans u doba kulture postao izvođački interventni rad umjetnika u društvenom, političkom ili svakodnevnom polju kulture u rasponu od feminističkog, *gay*, lezbijskog, rasnog, etničkog, političkog do medicinskog,

umjetnica izvela 1979. godine, a koji je prekinula policija. Željko Jerman provodi svoje performanse s Vlastom Delimar.

[74] Preuzeto s: http://www.montazstroj.hr/dodatni-materijali/enciklopedija_mrtvih_program.pdf , zadnji pregled: 30.05.2016.

[75] Dea VIDOVIĆ (2012). *Razvoj novonastajućih kultura*.Zagreb:Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 97.

medijskog i pop performansa. Osim spajanja kulturnog sadržaja s drugim disciplinama civilnog društva, hibridnost se javlja kroz intermedijska umjetnička djela. Prema *Šuvakoviću (2005)* intermedijskim se naziva umjetničko djelo u futurizmu, dadi, konstruktivizmu, nadrealizmu, neodadi, fluksusu, konceptualnoj umjetnosti, postkonceptualnoj umjetnosti i postmoderni koje nastaje premještanjem umjetničkog koncepta iz jednog oblika medijske realizacije u drugi, odnosno, povezivanje više medija u jednoj realizaciji.[76] Tako, smatra *Šuvaković (2005)*, izvedbena djela *performance arta* spadaju u intermedijsku umjetnost jer nastaju povezivanjem različitih medija teatra, likovnih umjetnosti, video umjetnosti, književnosti, glazbe, itd.

Riječ je najčešće o performansima koji su se izvodili u različitim prostorima koji nisu primarno namijenjeni za izvedbenu umjetnost. Performeri su u svojim djelima kombinirali izvedbenu umjetnost s multimedijalnim sadržajem, odnosno sadržajem iz nekog drugog umjetničkog polja, kao na primjer glazbene ili likovne umjetnosti. Često su u izvedbi koristili razne tehnološke naprave, a sve u svrhu istraživanja novih medija u izvedbenoj praksi. Tako je Sandra Sterle, istražujući mogućnost interaktivnih video instalacija, prva na domaću scenu uvela medij CD-ROM-a u kojem je ostvaren njezin rad *The Characters*.[77] Ovaj performans je ujedno bio i preteča novoj hibridnoj umjetnosti koja će se s razvojem kompjutorske tehnologije polako početi javljati u devedesetima, a to je *internet teatar i performans*[78].

Početkom devedesetih godina mnogi zagrebački umjetnici odlaze iz Hrvatske, a ostaju samo one samoorganizirane inicijative koje su imale podršku institucija. Studentski centar prestaje biti važno kulturno središte za progresivne prakse, a *Galeriju SC* počinje voditi Damir Bartol Indoš. *Galerija SC* postaje jedini centar alternativnih umjetničkih praksi. Indošu se u vođenju Galerije pridružuje Helena Klakočar koja, u suradnji s Vlastom Delimar i Vladom Martekom, program Galerije obogaćuje s likovnim, filmski, fotografskim i video umjetničkim praksama. Upravo se na navedeni način počeo stvarati prostor hibridnih umjetničkih praksi. Helena Klakočar u uvodniku programske knjižice za izložbu *Povratak na mjesto zločina - Galerija ESCE* navodi kako je u vrijeme njihovog vodstva Galerija po prvi put postala *artists-run*

[76] Miško ŠUVAKOVIĆ (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*.Zagreb:Horetzky, 279.
[77] Ružica ŠIMUNOVIĆ (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*.Zagreb:DURIEUX.
[78] «Cyberformance (cyber + performance) je pojam koji je koncipirala cyberumjetnica Helen Varley Jamieson. U širem smislu se odnosi na izvedbu u virtualnom prostoru interneta, tj. on-line okruženju. U specifičnom smislu se odnosi na izvedbu koja suočava živo performersko tijelo i ekransku sliku. Internet teatar se uspostavlja u drugoj polovini 90-ih godina, kao jedna od praksi *umjetnosti u doba kulture.* Kao praksa teatra u doba kulture, internet teatar suočava svoj socio-kulturno-umjetnički svijet s nizom pitanja i problema, kao što su: korištenje i interpretiranje kulturne tradicije, odnosi tradicionalnih i suvremenih društvenih i umjetničkih koncepcija, suočavanje globalnih i lokalnih društvenih paradigmi, funkcije visoke umjetnosti u doba masovnih medija, novi status umjetničkog djela, pozicije umjetnika kao kulturnog radnika.» izvor: (Šuvaković, 2005.)

space.[79] Klakočar za svoju prvu odluku u vođenju Galerije ističe promjenu imena u *Galerija ESCE*, iz želje da se takvim činom ostavi trag, bez obzira što je znala da će već sljedeća generacija vratiti ime. Program Galerije tada se dijelio na izložbe, koncerte, koji su bili najbrojniji, video programe i performanse. Voditelji programa za performanse bili su članovi *Kugla glumišta*, Milan Vukšić i Zlatko Burić, a autori i izvođači Milan Manojlović, Ivan Marušić, Emil Matešić, Nathan Grozay te grupa *Cul- de- Sac*. Klakočar piše kako je svaki program u Galeriji imao svoju publiku, a najbrojnija je bila koncertna publika zbog koje je na proljeće 1991. godine Indoš dobio nalog iz *Centra za kulturnu djelatnost omladine* (CKDO) da se program koncerata mora ugasiti jer je *Galerija ESCE* postala konkurentna drugim muzičkim programima. No već u ljeto 1991. godine, samo devet mjeseci nakon što ju je Indoš sa svojim suradnicima počeo voditi, Galeriju preuzima drugo vodstvo koje pokušava osmisliti program čija će jedna od okosnica biti HDZ-ova «duhovna obnova».

7.2 RAZLIKA IZMEĐU ALTERNATIVNE I NEZAVISNE KULTURE

Prema *Vidović (2010) alternativna kultura* naziv je koji se koristio označavajući subkulturu, kulturu mladih, podkulturu, urbanu kulturu i kontra-kulturu. Termin *nezavisna kultura* u javnosti se počeo učestalije pojavljivati tek od 2000. godine. No prema navedenoj autorici problem je što su se različiti nazivi koristili u označavanju istih kulturnih praksi. U glavnim kulturnim dokumentima i nacionalnim izvještajima o kulturnoj politici Republike Hrvatske te strategijama kulturnog razvitka javlja se problem terminološkog određenja izvedbenih kulturnih praksi. Naime, prema *Vidović (2010)* svi navedeni dokumenti posežu za različitim pojmovima kako bi označili postojanje i djelatnost kulture koja se odvija izvan javnih kulturnih institucija, a koja ne prihvaća ideologiju i svjetonazor službene politike. *Šuvaković (2005)* definira alternativnu umjetnost kao umjetnost koja je utemeljena na kritici, podrivanju, destrukciji i parodiranju dominantne umjetnosti, kulture i ideologije određenog društva. Autor nadalje tvrdi kako se alternativna umjetnost zasniva na zamislima kritičkog projekta promjene umjetnosti, kulture i društva. *Šuvaković (2005)* ističe da je pojam alternativne umjetnosti povezan s pojmovima alternativne kulture i kulture marginalnih grupa. Alternativnu kulturu navedeni autor definira kao kulturu koja se izdvaja iz dominantnog tijeka društva, suprotstavljajući mu se u egzistencijalnom, vrijednosnom, estetskom i ideološkom smislu. Zbog navedenog otpora prema dominantnoj društvenoj matrici, pojam alternativne kulture blizak je zamislima kontrakulture, za koju je svojstven eksces, konflikt i otpor dominantnoj

[79] Izložba *Povratak na mjesto zločina- Galerija ESCE* održana je od 30.03. do 15.04.2016. godine u Galeriji SC.

kulturi. Alternativnom kulturom se nazivaju kulture mladih: rock kultura, punk kultura, hippy kultura. Autor nadalje objašnjava kako kultura marginalnih grupa obuhvaća kulture zatvorenih zajednica u okvirima dominantne kulture, naroda i države. Kao primjer kulture marginalnih grupa navodi kulture etničkih zajednica, feminističkih pokreta, homoseksualnih grupa, religioznih sekti, komuna mladih. *Šuvaković (2005)* tvrdi da je pojam alternativne umjetnosti više sociološkog nego estetetskog karaktera, a upotrebljava se od sredine šezdesetih godina prošlog stoljeća za označavanje diskontinuiteta u hegemoniji modernističkog i tehnokratskog koncepta napretka u zapadnim društvima. Prema istom autoru alternativnom umjetnošću nazivaju se neoavangardni i postavangardni eksperimenti u likovnoj umjetnosti, kazalištu, filmu, književnosti, glazbi, kao i primjeri multimedijalnih umjetničkih istraživanja. Pojam *nezavisna kulturna scena* sve češće se počinje koristiti od 2000. godine, a prvi dokument koji raspravlja o navedenom novom nazivu je *newsletter* platforme *Policy-Forum* koji su izdali 2002. godine u sklopu *Zareza. Policy_Forum* je inicijativa koja se bavila pisanjem prijedloga dokumenta za *Vijeće za medijsku kulturu* te organiziranjem javnih tribina na kojima se govorilo o ulozi i poziciji neinstitucionalne kulture. Akteri inicijative u *newsletter*-u ističu kako su državna i gradska kulturna politika naziv *alternativna scena* miješali s amaterizmom, edukacijom (projektima «za mlade»), komercijalnim programima, dok se pod tim nazivom zapravo obuhvaćao i veći dio suvremene umjetnosti. Akteri nadalje navode kako *alternativna kultura*, *kultura mladih*, *neinstitucionalna inicijativa*, *kultura novih medija* i ostali korišteni pojmovi, nisu precizni označitelji te ne prekrivaju čitavo polje nezavisne kulture.[80] *Vidović (2010)* povezuje nastanak novog naziva *nezavisna kulturna scena* s ulaskom aktera ovoga polja u područje kulturne politike i potrebe ispitivanja i definiranja vlastitog djelovanja. Autorica smatra kako alternativna kultura tijekom 1990-ih nije razmatrala i dovodila u pitanje formu, već samo sustav vrijednosti, za razliku od nezavisne kulture koja propituje kulturni sustav i formu, a istovremeno razvija vlastite vrijednosti i time se odmiče od dotadašnjeg sukobljavanja s dominantnim vrijednosnim sustavom. Na navedeni način akteri nezavisne kulture postavili su zahtjev kulturnoj politici da redefinira postojeći kulturni sustav, a prema *Vidović (2010)* upravo je njihov ulazak u polje kulturne politike glavni razlog promjene naziva.

[80] Inicijativa Policy_Forum (2002). «Policy_Forum». *Zarez,* br. IV/94-95.Zagreb.

8 POLOŽAJ NEZAVISNE IZVEDBENE SCENE U ZAGREBU (1990. – 2000.)

Autorica ovog rada zbog lakšeg je sistematiziranja podijelila nezavisnu izvedbenu scenu na: kazališnu scenu, performativne prakse i plesnu scenu. Pod kazališnu scenu podrazumijeva privatne kazališne družine, koje će se nakon donošenja *Zakona o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaranja* 1996. godine većinom registrirati kao umjetničke organizacije. Performativne prakse obuhvaćaju pojedince i skupine koji su izvodili performanse i izvedbe eksperimentalnog kazališnog karaktera.[81] Plesnu scenu sačinjavaju plesne skupine i profesionalni plesači i plesačice u polju suvremenog plesa.

Od kazališnih družina iz osamdesetih godina nastavlja djelovati *Mala scena*, koja zbog nedostatka publike u Zagrebu početkom devedesetih godina svoje predstave za djecu igra po izbjegličkim i prognaničkim kampovima. U tim ranim devedesetim godinama *Mala scena* nije imala vanjske financijske dotacije te je 1992. godine doživjela svoj prvi bankrot. Zahvaljujući osnivačima *Male scene*, Vitomiri Lončar, Zvjezdani Ladiki i Ivici Šimiću, 1996. godine osnovan je *Hrvatski centar ASSITEJ* koji počinje raditi na promociji i razvoju kazališta za djecu i profesionalno vođenih dramskih studija.[82] Svoje predstave u devedesetima nastavlja producirati *Teatar u gostima* Relje Bašića te *HD Histrioni* pod vodstvom Zlatka Viteza, ministra kulture RH od 1994. do 1995. godine te Tuđmanovog savjetnika za kulturu od 1996. do 1998. godine. Prema sredini i kraju devedesetih godina sve su se češće počele javljati inicijative za osnivanjem privatnih kazališta. *Teatar Garage* osnovali su Željka Udovičić i Paolo Magelli. U sezoni 1994./1995. Magelli je, u produkciji *Teatra Garage*, režirao predstavu *Višnjik*, Antona Čehova. *Vrgoč (1997)* ističe kako je Magellijev *Višnjik* publici «ponudio zanimljiv pogled na Čehovljevu dramu, hrabro skicirajući povijesne turbulencije u ritmu vlastite tragedije»[83]. *Teatar Garage* će 2000. godine ostvariti značajnu koprodukciju s

[81] Prema Šuvakoviću (2005) pojam performans «ima dva značenja: (1) uveden je ranih 70-ih godina i označava složene, unaprijed pripremljene događaje koje ostvaruje postkonceptualni umjetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; (2) primjenjuje se retrospektivno, kao povijesna oznaka za umjetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog kabarea, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala, preko hepeninga neodade i fluksusa, akcija, *body arta*, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih i postmodernističkih performansa.»

[82] «*Hrvatski centar ASSITEJ* osnovan je 1996. godine kao ravnopravni član ugledne kazališne organizacije ASSITEJ koja okuplja nacionalne centre iz cijeloga svijeta. ASSITEJ u Hrvatskoj udružuje 22 profesionalna kazališta za djecu i mlade, 16 profesionalno vođenih dramskih studija i 6 individualnih članova, dramskih umjetnika koji rade u kazalištima za djecu i mlade. Cilj je *Hrvatskog centra ASSITEJ* biti vodećom krovnom udrugom kazališta za djecu i mlade u Hrvatskoj. U suradnji s Ministarstvom kulture i Ministarstvom obrazovanja nastoji se uspostaviti kriterije kvalitete na tržištu kazališta za djecu i mlade.» preuzeto s: http://www.klikerplatform.com/partner/hrvatski-centar-assitej/ , zadnji pregled: 25.5.2016.

[83] Dubravka VRGOČ (1997). «Croatian Theatre in the Mid-nineties», u: Semil, M. (ur.) *The World of Theatre 1994- 1996*.Bangladesh:Inetrnational Theatre Institute, 116 – 120.

Iberoameričkim kazališnim festivalom u Bogoti koja je ujedno te godine bila i jedina koprodukcija festivala s nekom stranom zemljom. Sredinom devedesetih godina svoju prvu predstavu odigrala je kazališna družina *Teatar Exit*. *Teatar Exit* osnovao je 1993. godine glumac i redatelj Matko Raguž, a svoju prvu sezonu otvorili su dramom *Dekadencija*, Stevena Berkoffa. *Vrgoč (1997)* u svom članku o hrvatskom kazalištu sredinom devedesetih piše kako su gledatelji i kazališna kritika oduševljeno prihvatili predstavu, a Raguž tada ističe kako je za Teatar Exit osnovno izražajno sredstvo glumac.[84]

Snažan utjecaj devedesetih godina na nezavisnu scenu performativnih praksi imao je *Eurokaz* koji je 1987. godine pokrenula Gordana Vnuk. *Eurokaz* nije bio žanrovski ograničen. U programu festivala pojavljivalo se kazalište, ples, performans, cirkus i ostale srodne umjetnosti. Gordana Vnuk ističe: «ulazeći svjesno u zonu rizika, programski koncept naglašava inovaciju i impulse koji mijenjaju perceptivne običaje i ohrabruju nove rasporede kazališnih energija»[85]. U ratnim i poratnim godinama *Eurokaz* u poticajima koji dolaze s europske periferije i iz neeuropskih kultura prepoznaje samosvojne kazališne i koreografske jezike kompleksne kulturne pozadine. Na *Eurokazu* se tako artikuliraju koncepti *post-mainstreama* i *vertikalnog multikulturalizma. Eurokaz* je u Zagreb 1990. godine doveo IETM (*International European Theatre Meeting*) kazališnu mrežu koja je u tom trenutku u Europi brojala preko 600 članova. Iste godine *Eurokaz* je svoj program bazirao na novoj generaciji domaćih redatelja, kao što su Brezovec, Taufer, Živadinov i Pašović. Kroz Eurokazov program devedesetih godina predstavili su se mnogi domaći kazališni i performativni autori: *Montažstroj*, Ivana Popović, članovi *Kugla glumišta*, Željko Kipke, Emil Matešić, Bobo Jelčić, i drugi.

Performativna scena uglavnom djeluje na ulici, iskazujući otpor tadašnjoj političkoj vlasti ili u galerijama kao što je *Galerija Proširenih medija* koju je do 1991. godine vodio Mladen Stilinović, autor manifesta *Pohvala lijenosti* iz 1993. godine. *Galerija Proširenih medija* zatvorena je 1991. godine zbog ratnih neprilika. Prema *Jeleni Pašić (2012)* zatvaranje *Galerije Proširenih medija* stvorilo je «iskonsku rupu tek jednu u nizu u umjetničko prezentacijskoj infrastrukturi grada, i to upravo za onaj dio umjetničke produkcije koji je i inače teže pronalazio puteve recepcije. Odnosno za one umjetnike čije stvaralaštvo obuhvaća različite medije i forme, uglavnom vrlo udaljene od tradicionalnih»[86]. Tijekom devedesetih,

[84] Preuzeto s: http://www.vecernji.hr/dvadeseti-rodendan-kultnog-zagrebackog-kazalista-koje-je-mijenjalo-svijet-962414 , zadnji pregled: 21.5.2016.
[85] Preuzeto s: http://archive.eurokaz.hr/# , zadnji pregled: 8.6.2016.
[86] Jelena PAŠIĆ (2012). «Devedesete: borba za kontekst». *Časopis za suvremena likovna zbivanja*.Zagreb. 14.

od performera u Zagrebu povremeno svoje performanse izvode Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Slaven Tolj, Igor Grubić, Ivana Keser i drugi. Više o njihovom aktivizmu nalazi se u nastavku rada u poglavlju *Umjetnost kao aktivni otpor dominantnoj političkoj retorici*.

Pristaš (1999) u tekstu *Plesu nema mjesta u Hrvatskoj* u *Zarezu* opisuje tešku situaciju hrvatske plesne scene 1999. godine te ističe kako je cijela plesna scena pred kolapsom.[87] Autor nadalje govori o problemu nemogućnosti rada za plesne umjetnike te njihovo napuštanje Hrvatske i priključenje poznatim europskim plesnim skupinama. Najveći problem je autor detektira u nepostojanju institucije koja bi se bavila razvojem plesne scene. Iz osamdesetih godina na plesnoj sceni nastavljaju djelovati *Zagrebački plesni ansambl* (ZPA), *Hrvatski institut za pokret i ples* (HIPP), osnovan 1990. godine. Njegova osnivačica, Mirna Žagar, u osamdesetim godinama započela je s festivalom suvremenog plesa *Tjedan suvremenog plesa*. Nadalje, na plesnoj sceni djeluje i *Studio za suvremeni ples* koji je osnovan 1962. godine, a od 1997. godine pod vodstvom je Bosiljke Vujović - Mažuran. Važnu aktivnost u vrijeme devedesetih provodio je *Hrvatski institut za pokret i ples* (HIPP) sa svojim projektom *Moving Academy for Performing Arts – Zagreb* (MAPAZ) koji je doveo čitav niz edukacijskih programa. To je rezultiralo jednom posve specifičnom formom teatra mime kakav do tada nije bio tipičan za hrvatsku izvedbenu scenu. Iz programa MAPAZ-a, barem jednim svojim bitnim segmentom, te od ljudi koji su bili oko njega okupljeni, poput Nataše Lušetić i Matka Raguža, razvio se *Teatar Exit. Pristaš (2010)* ističe kako je *Centar za dramsku umjetnost* 2000. godine okupio predstavnike plesne scene koji su napisali apel za hitno preispitivanje stanja plesne scene u Hrvatskoj. Apel je rezultirao nizom okruglih stolova na kojima je sudjelovao i tadašnji ministar kulture Antun Vujić koji je u svoju projektnu strategiju za četiri godine stavio za cilj otvaranje plesnog centra. Prema *Pristašu (2010)* inicijativa je bila organizirani pritisak na vlast i Grad Zagreb za institucionalizaciju plesne scene. Dokument inicijative obuhvaćao je zahtjev za otvaranje plesnog centra, plesnog studija i zahtjev za povećanje financiranja na plesnoj sceni.

8.1 PROBLEM REGISTRACIJE PRIVATNIH KAZALIŠTA I OČEVIDNIK MINISTARSTVA KULTURE RH

Prema *Lončar (2013)* kazališta se dijele na javna i privatna. Budući da je tema ovog rada nezavisna scena, u ovom poglavlju autorica rada pisat će prvenstveno o privatnim kazalištima.

[87] Goran Sergej PRISTAŠ (1999). «Plesu nema mjesta u Hrvatskoj». *Zarez,* br. 1/1.Zagreb.

Privatna kazališta mogu biti registrirana kao trgovačka društva, privatne ustanove i umjetničke organizacije. Sve do donošenja *Zakona o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva*, privatna kazališta nisu bila jasno registrirana već su se zvale trajne radne zajednice. O mogućnost registracije privatnog kazališta kao umjetničke organizacije govori se još u ZOK-u iz 1991. godine no ta inicijativa tada nije zaživjela. Umjetničke organizacije nastale su donošenjem navedenog Zakona 1996. godine. Do tog trenutka, ističe *Lončar (2013)*, kazalište u Hrvatskoj događalo se u nacionalnim kazalištima i javnim gradskim ustanovama, a privatne inicijative djeluju praktički u ilegali. *Lončar (2013)* nastavlja kako se u trenutku donošenja odluka o registraciji privatnih kazališta, privatna inicijativa u kazalištu razvila te postala dio profesionalne scene. Naime od nekoliko privatnih kazališta koja su do tog trenutka radila i borila se s nejasnom administracijom, brojka se odjednom popela na preko 100 registriranih subjekata te su umjetničke organizacije postale najčešći oblik registracije kazališta u Hrvatskoj. Jednako tako javlja se repertoarna promjena na hrvatskoj kazališnoj sceni budući da se nezavisne organizacije nisu bavile nacionalno-povijesnim repertoarom kakav je u to vrijeme prevladavao u javnim kazališnim institucijama. Uvjet za osnivanje umjetničke organizacije je da najmanje dva osnivača moraju biti umjetnici, odnosno moraju imati potvrdu umjetničke strukovne udruge. Nadalje, osnivači ne smiju biti stalnozaposlene osobe javnog kazališta ili javne kazališne družine. Od 1996. godine napravljen je *Registar umjetničkih organizacija* pri Ministarstvu kulture.

Od trenutka kad se pojavila mogućnost registracije kao umjetnička organizacija, osnivanje kazališta kao trgovačko društvo gotovo je u potpunosti nestalo. *Lončar (2013)* navodi kako je za posljednje navedenu vrstu registracije, koja se obavlja prema *Zakonu o trgovačkim društvima*, potrebno imati temeljni financijski kapital te da je upravo to jedan od razloga zašto se osnivači ne odlučuju za ovaj oblik registracije. Autorica nadalje govori o obliku registracije kazališta kao privatne ustanove. Za takav oblik registracije odlučio se jedino *Epilog teatar* iz Zagreba koji je osnovan 1995. godine. Stoga autorica nadalje zaključuje da ideja osnivanja kazališta kao privatne ustanove nije zaživjela.

Kao što je navedeno, svaka vrsta registracije privatnog kazališta bila je uvedena pri svojem registru i nadležnom ministarstvu. Do 2006. godine nije postojao *Očevidnik kazališta* čiji je cilj bio na jednom mjestu skupiti sve subjekte koji se bave kazališnom djelatnosti u Hrvatskoj. U nastavku rada nalazi se tablica privatnih kazališnih subjekata koji su devedesetih obavljali kazališnu djelatnost i registrirali se u *Očevidnik kazališta*.

IME	REGISTRACIJA	GODINA OSNIVANJA	GODINA UPISA U REGISTAR
DJEČJA ČAROBNA SCENA	TRGOVAČKO DRUŠTVO	1992.	1993.
EPILOG TEATAR	TRGOVAČKO DRUŠTVO	1995.	1996.
EUROKAZ	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1987.	1999.
GUSTL TEATAR	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1997.	1997.
KAZALIŠNA DRUŽINA BASTIEN	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1999.	1999.
KAZALIŠNA DRUŽINA DUGA	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1997.	1997.
KAZALIŠNA DRUŽINA PONTO	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1997.	1997.
KAZALIŠTE MALA SCENA	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1989.	1996.
KIKLOP	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1997.	1997.
LUTKARSKO KAZALIŠTE “ZA BREGOM”	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1999.	1999.
MONTAŽSTROJ	TRGOVAČKO DRUŠTVO	1989.	1992.
MULTIMEDIJALNA RADIONICA KERNEL	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1999.	1999.
OFF THEATRE BAGATELLA	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1978.	1996.
PLESNI CENTAR TALA	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	2000.	2000.
SERAFINI	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1999.	1999.
TEATAR EXIT	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1994.	2000.
TEATAR RUGANTINO	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1998.	2000.
UMJETNIČKA DRUŽINA AUZVINKL	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA		1996.
TEATAR GRDELIN	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	2000.	2000.
UMJETNIČKA ORGANIZACIJA “BEZIMENO AUTORSKO DRUŠTVO”	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	2000.	2000.

UMJETNIČKA ORGANIZACIJA GLUMAČKA DRUŽINA HISTRIONI	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1975.	1996.
UMJETNIČKA ORGANIZACIJA GRUPA KUGLA	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1997.	1998.
UMJETNIČKA ORGANIZACIJA KAZALIŠNA DRUŽNA KUFER	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	2000.	2000.
ZAGREBAČKI PLESNI ANSAMBL	UMJETNIČKA ORGANIZACIJA	1997.	1997.

Tablica 1: Privatni kazališni subjekti registrirani u razdoblju od 1990. do 2000.

8.2 UMJETNOST KAO AKTIVNI OTPOR DOMINANTNOJ POLITIČKOJ RETORICI

Za vrijeme rata 1991. godine mnogi kazališni umjetnici odlučili su svoje performativne prakse koristiti u svrhu aktivizma. Ivica Boban u *Razgovorima o novom kazalištu I* ističe kako je za vrijeme opsade Dubrovnika na dnevnoj bazi s kolegama organizirala i izvodila akcije na Trgu bana Jelačića, recitirajući monologe molbe kora *Hekube* koje je upućivala tadašnjoj vlasti i generalima JNA. Sličnu umjetničku intervenciju održala je na istom mjestu za vrijeme opsade Sarajeva. *Boban (2001)* govori kako se navedene akcije ne mogu nazvati «kazalištem», no kako je za njihovu provedbu koristila vlastito kazališno iskustvo i znanje. Ovakve aktivističke akcije izvođene na ulicama i trgovima ukidale su granice između scene i gledališta. Stvaralo se takozvano *interaktivno kazalište* u kojem su izvođači bili direktno izloženi publici te su svojim reakcijama direktno utjecali na ishod izvođačke akcije.

Performerica Sanja Iveković devedesetih se bavila «aktivističkim projektima koji su razotkrivali temelje nove društveno - političke stvarnosti»[88]. Na samom početku devedesetih godina Robert Franciszty pokrenuo je rad trupe *Ljubičasti Deltoid*. Prema *Suzani Marjanić (2010)* djelovanje te postavangardne trupe Franciszty je označio individualnom akcijom lijepljenja šest kolaž-plakata s natpisom «Stereometriji zabranjen ulaz» na šest zagrebačkih javnih kazališta.[89] Slijedeći performans koji su izveli održao se 1991. godine na Trgu bana Josipa Jelačića. Mimski performans *Dekalog* bio je prvenstveno upućen tadašnjoj vlasti.

[88] Ružica ŠIMUNOVIĆ (2016). *Tijelo u dijalogu*. *Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*.Zagreb:DURIEUX.
[89] «Kolažirani su plakati načinjeni montažom crnih slova izrezanih iz dnevnih novina u stilu tzv. anonimne «ucjene» na papiru A4, dakle, jednostavnom tehnikom *crno na bijelo*, s potpisom tada još neformirane trupe Ljubičasti Deltoid.» (Marjanić, 2010).

Sudionici performansa su mimskim i biomehaničkim pokretima vizualizirali svaku pojedinu Božju zapovijed, ali s njezine demonske, obrnute strane s obzirom na onodobnu ratnu paranoju: «Ubij!», «Ukradi!», «Mrzi bližnjega svoga!». Trupa *Ljubičasti Deltoid* ukinula se 1992. godine budući da su mnogi članovi zbog rata napustili državu ili otišli na ratište. No Robert Franciszty osniva grupu *Zublja Agapa*. Navedena je grupa zbog vrlo brzo uočenih političkih razlika bila ugašena već 1993. godine. Aktualnim propitivanjem društvenih problema, nacionalnog identiteta, rata, tranzicije i slično bavila se kazališna skupina *Montažstroj* no samo povremeno u Zagrebu budući da su njezini glavni djelatnici živjeli i studirali izvan granica Hrvatske. U drugoj polovini devedesetih u Zagrebu su počele djelovati izvedbene skupine (uglavnom srednjoškolske i studentske) koje su iskušavale nove izvedbene modele i poetike te su se međusobno povezivali kroz suradničke projekte.

Krajem devedesetih, točnije 1998. godine, pokrenut je *Festival alternativnog izričaja* (FAKI), a s izvaninstitucionalnim radom započela su i brojna druga alternativna kazališta (*Schmrtz Teatar*, grupa *Le cheval*) koja su svojim hijerarhijskim uređenjem i programima pokazala oštar politički otpor protiv konvencija institucionalizirane umjetnosti. *Schmrtz Teatar* osnovan je sredinom 1995. godine od nekolicine mladih ljudi, među kojima je redatelj Mario Kovač, a koji su imali želju baviti se izvedbenim umjetnostima i reciklažom starih ideja o modernosti i političkom angažmanu kazališta. Od samog početka teme njihovih nastupa su pitanja ljudskih prava, ekologija, kritika društva, moderni primitivizam, supkulturni pokreti, alternativni svjetonazori, civilno društvo i autonomija kulture. Grupa nema definiranu hijerarhijsku strukturu niti stalnu postavu već je izrazito fluidna i vrlo često djeluje u *ad hoc* postavama. Mnogi od članova su aktivni u nekoliko nevladinih organizacija (*Autonomna Tvornica Kulture* - ATTACK, *Antiratna Kampanja, Zagrebački Anarhistički Pokret, Amnesty International, Zelena Akcija*...). *Schmrtz Teatar* je sudjelovao u *Akciji 22%* koju je inicirao performer Igor Grubić. Radilo se o akciji koja je pokrenuta 1998. godine nakon što je uveden PDV na knjige. Mario Kovač u intervjuu za internetski portal *Kontrapunkt* tvrdi da su akteri *Schmrtzovih* performansa bili puno puta uhapšeni i novčano kažnjeni[90]. Kovač nadalje ističe važnost osnivanja FAKI-ja u čijem je programu nastupao čitav niz kazališnih grupa koje su nastale u Zagrebu spontano, a od kojih mnoge nisu preživjele prve dvije-tri godine postojanja. Usprkos tome pokazalo se da je FAKI, i njegove prve tri-četiri godine, bio inkubator koji je pružio priliku za prvi veći, medijski jače praćen rad mnogih ljudi koji su danas postali aktivni sudionici kazališnog *mainstreama*. Među njima su redatelji Oliver Frljić, Anica Tomić, Miran

[90] Preuzeto s: http://old.kontra-punkt.info/print.php?sid=57845 , zadnji pregled: 8.6.2016.

Kurspahić, glumci Dejan Krivačić, Maja Katić i brojni drugi. Osnivači grupe *Le cheval* Oliver Frljić, Boris Čeko i Srđan Šarić kroz svoje performanse često su propitivali rad institucija koje se bave edukacijom u kazalištu s posebnim naglaskom na Akademiju dramske umjetnosti.

8.3 PITANJE PROSTORA I OTVARANJE ALTERNATIVNIH IZVORA FINANCIRANJA

Budući da HDZ-ova vlast nije bila naklonjena nezavisnim, progresivnim umjetnicima i intelektualcima koji su se kritički osvrtali na njihove političke poteze, nisu mogli računati na financiranje iz Ministarstva kulture već su se otvarali i razvijali novi izvori financiranja za takve umjetničke, medijske i intelektualne prakse. Jedan od njih bio je *Centar za dramsku umjetnosti* (CDU) koji je imao funkciju vijeća za kazališni program *Instituta otvoreno društvo*. Goran Sergej Pristaš, jedan od osnivača CDU-a navodi kako je tijelo imalo funkciju dodjeljivati *grantove* za različite aspekte djelovanja u prostoru kazališne djelatnosti.[91] U procesu transformacije *Instituta otvoreno društvo*, organizacije koje su imale takav tip djelovanja mijenjaju se u samofinancirajuće *spin-offove* tako da je CDU nastao na sličan način kao i kasnije *Institut za suvremenu umjetnost* (SCCA) te *Multimedijalni institut*. *Pristaš (2010)* nadalje govori kako se osnivanjem CDU-a institucionalizirala aktivnost koja je bila provođena kroz *Institut otvoreno društvo* u segmentu izvedbenih umjetnosti. U vrijeme devedesetih godina program za koje je CDU dodjeljivao *grantove* zvao se *kazališni program* budući da ni sama sintagma *izvedbene umjetnosti* nije bila u upotrebi u Hrvatskoj.

Osnivači CDU-a i članovi povjerenstva bili su Vjeran Zuppa, Zlatko Bourek, Nenad Puhovski, Željka Udovičić (samo u inicijativnoj fazi), Vilim Matula i Urša Raukar, a Sanda Zimmermann i Goran Sergej Pristaš bili su jedini vanjski među osnivačima. Od trenutka kada je krenula procedura za osnivanje i samo osnivanje, dakle u prvo vrijeme, 1995. – 1996., manje-više Centar se bavio dodjeljivanjem *grantova*. U drugoj fazi, koja se događa 1996. – 1997., *Institut otvoreno društvo* kreće s inicijativom prema svojim partnerskim udrugama da pokrenu sami svoje projekte, dakle ne da samo daju *grantove* već da pokreću i svoje aktivnosti. U toj prilici su pokrenuti *Frakcija* kao časopis za izvedbenu umjetnost, *Factum* kao dokumentarna filmska produkcija te *Imaginarna akademija* u Grožnjanu kao edukacijski program. U suradnji sa zagrebačkom Akademijom dramske umjetnosti jedno vrijeme je

[91] Goran Sergej PRISTAŠ (2010). «Ispunjavanje praznina: Intervju s Goranom Sergejem Pristašem», razgovarala: Letinić, A. *Kulturpunkt*.Zagreb.

izlazio i časopis *Teatar i teorija*. Krajem 1990-ih i početkom 2000-ih, dakle nakon izbora, *Institut otvoreno društvo* najavljuje zatvaranje svojih programa financiranja u kulturi i daje organizacijama rok od tri godine da se počnu samostalno financirati.

CDU je prvih par godina funkcioniralo kao vijeće koje odlučuje o financiranju kazališnog programa. *Pristaš (2010)* ističe kako su financirali vrlo raznolike projekte. CDU je bio početak financiranja onoga što tada još nije bila službeno institucionalizirana nezavisna scena jer se organizacije nisu mogle registrirati ukoliko nisu bile udruge građana ili privatna kazališta. Tako su dodjeljivali stipendije pojedinim mladim umjetnicima koji su išli na doškolovanje u područjima u kojima takve edukacije u Hrvatskoj nije, poput plesa, nekih aspekata glume-mime i pantomime. Dio financija je odlazio na produkcijska sredstva za nezavisnu scenu pa je od CDU-a novac dobivao *Teatar Garage* kojeg su tada osnovali, u ranijem tekstu već spomenuti, Paolo Magelli i Željka Udovičić.

Tijekom godine postojala su dva roka natječaja, a osnovni kriteriji bili su razvijanje onih oblika izvedbi i intelektualnih pozicija koje nisu bile prisutne na hrvatskoj sceni ili su kritički pristupali jednoobraznosti nacionalnog kulturnog programa. *Pristaš (2010)* nadalje ističe poticanje inovacija i kreativni razvoj umjetničkih potencijala u neinstitucionalnom sektoru, pružanje podrške edukacije, za one vještine koje ne postoje u Hrvatskoj, turneja gostovanja u mjestima i gradovima izvan Zagreba, kao i potpora izdavaštvu u izvedbenim umjetnostima za onu vrstu teorijske ili umjetničke refleksije koja se nije tiskala u to vrijeme. Jednako tako CDU je podržavao rad različitih udruga kao što je bio *Centar za dramski odgoj* i ZeKaeM kojem su pribavili odgovarajuću opremu za glumačke vježbe. Također financirali su različite stipendije za sudjelovanje na konferencijama, zatim produkcijska sredstva za predstave koje su nastajale u partnerstvima između slobodnih umjetnika i nekih institucija, i slično. Na navedeni način stimulirao se rad budućih nezavisnih kazališta. Takozvana nezavisna scena je dobivala potporu jer tada još nije postojala regulativa kojom oni dobivaju sredstva ukoliko ih ne ostvaruju preko neke kazališne institucije. U 2002. godine osnovalo se Vijeće za medijsku kulturu pri Ministarstvu kulture, te gradske komisije za urbanu kulturu i kulturu mladih koji su prvi državni fondovi namijenjeni nezavisnoj kulturnoj sceni. CDU je nezavisnoj sceni pružao i usluge davanja prostora. Do 2000. godine organizacijski tim *Eurokaza* radio je u prostorima Centra budući da mu je bio oduzet prostor u ZeKaeM-u. Tijekom tog vremena korištenja zajedničkog prostora, Centar je bio jedan od suorganizatora *Eurokaza*. Na navedeni način pokušavali su pomoći nekim organizacijama i inicijativama kao što su bile *Kugla* i Damir Bartol Indoš, koje su također imale ured na raspolaganju.

Pristaš (2010) ističe kako je scena osamdesetih mahom bila pobrisana: «svi oni ključni subjekti iz osamdesetih su izgubili mogućnost institucionalnog rada. Indoš se vratio iz Subotice, Boris Bakal je bio u Italiji, Brezovec u Makedoniji, a *Eurokaz* je izgubio svoj prostor i jednim je dijelom bio destabiliziran i u financiranju»[92]. Na snazi je bio pravilnik da grad neće financirati organizacije koje ne djeluju duže od sedam godina u kontinuitetu. Prema navedenom autoru scena je do 1995./1996. godine bila u nekom fragmentarnom nalaženju mogućnosti da se obnovi zamah iz osamdesetih godina. Problem je bio to što alternativna scena osamdesetih nije težila institucionalizaciji pa su akteri navedene scene s ratom lako i pobrisani. Devedesetih godina produkcijski uvjeti su bili jako loši, a *Pristaš (2010)* ističe kako se u to vrijeme moglo surađivati jedino sa ZeKaeM-om. U trenutku kada na poziciju ravnatelja u ZeKaEm dolaze Bože Čović i njegovi suradnici, vrata se zatvaraju nezavisnoj sceni. Nezavisne skupine poput *Montažstroja* nisu imale gdje igrati u Hrvatskoj. *Pristaš (2010)* navodi: «dakle nije postojao niti jedan teatar koji je bio otvoren za neku takvu vrstu suradnje, osim u nekoj kasnijoj fazi *Teatar &TD*, ali i to je već bilo krajem 1990-ih i početkom 2000-ih»[93]. Nadu je davala *Scena Mamut* u *Gavelli* koja je često bila otvorena za nezavisnu scenu na kojoj je *Teatar Exit* 1995. godine odigrao predstavu *Imago*. No *Scena Mamut*, kako tvrdi *Pristaš (2010)*, nikad nije postala ozbiljan projekt. Navedenim kratkim uvidom u prostore koji su bili otvoreni nezavisnoj sceni, jasno je kako je devedesetih, uz nedostatak financijskih sredstava, nezavisnoj sceni najveći problem bio pronalazak scene za izvođenje. Prema *Vidović (2012)* nekadašnji klubovi kao što su *Jabuka*, *Kulušić*, *Lapidarij* ili *Gjuro*, svoja vrata otvaraju samo povremeno i to uglavnom za realizaciju glazbenih klupskih programa. *Vnuk (2007*) ističe da je Igor Mrduljaš dolaskom na mjesto ravnatelja ZeKaeM-a 1993. godine, «mafijaškim aranžmanima» prepustio *Kulušić* i *Lapidarij* privatnicima, a zatim je potpisao otpusno pismo *Eurokazu* pod obrazloženjem da se ne slaže s konceptom festivala.[94] *Eurokaz* tad ostaje bez prostora te kreće njegovo kontinuirano seljenje iz jednog ureda u drugi. Zbog svega navedenog akteri nezavisne scene počinju samoinicijativno koristiti prostore zapuštenih domova kulture i kulturnih centara te javne otvorene prostore u središtu ili na periferiji grada. *Mala scena* je već krajem 1989. godine započela iznajmljivati i uređivati prostor *Mjesne zajednice Đuro Đaković* na adresi Medveščak 2. *Teatar EXIT* je

[92] Goran Sergej PRISTAŠ (2010). «Ispunjavanje praznina: Intervju s Goranom Sergejem Pristašem», razgovarala: Letinić, A. *Kulturpunkt*.Zagreb.
[93] Isto.
[94] Gordana VNUK (2007). «Umjetnički problemi, uostalom, ostaju teret bez obzira radio ti u Bitoli ili u Sikstini: Intervju s Gordanom Vnuk», u: Blažević, M. (ur) *Razgovori o novom kazalištu II.*Zagreb:Centar za dramsku umjetnost.

1998. godine uselio u kinodvoranu *Centra za kulturu i film August Cesarec* koji su preuredili u kazališni prostor. Osnivač *Teatra EXIT* ističe kako su postali prvo nezavisno kazalište za odrasle s vlastitim prostorom. Prema *Lončar (2013)* osnivač i vlasnik *Teatra EXIT* postao je i ravnateljem navedenog Centra za kulturu i film te je ovakvim spajanjem nastala hibridna organizacija s dvjema različitim djelatnostima, ali zajedničkim ravnateljem. Udruženje za razvoj kulture otvorilo je 1999. godine klub *Močvara*, koja je publici osim filmskih projekcija i koncerata nudila performanse. Klub *Močvara* je svoj prvi prostor imao gotovo u centru Zagreba, no godinu dana kasnije, 2000. godine, klub je premješten u bivšu tvornicu benzinskih crpki *Jedinstvo*. Iste godine otvoren je prostor *Multimedijalnog instituta* čiji voditelji ističu da je riječ o prostoru koji je otvoren svim građanima, a posebice različitim umjetnicima, aktivistima iz medijskih, teorijskih i *direct-action* krugova.

9 PRIMJERI IZ PRAKSE

9.1 EUROKAZ I TJEDAN SUVREMENOG PLESA

Eurokaz i *Tjedan suvremenog plesa* dva su festivala osnovana osamdesetih godina prošlog stoljeća, a koji su nastavili djelovati tijekom ratnih devedesetih godina. Za potrebe ovog rada izabrana su upravo navedena dva festivala iz razloga što je njihov program uvelike utjecao na razvoj nezavisne kulturne scene u Zagrebu.

Oba festivala oduvijek su se održavala u Zagrebu. *Eurokaz* se osamdesetih godina izborio za mjesto jednog od najznačajnijih kazališnih događaja u ovom dijelu Europe. Nakon prvoga *Eurokaza*, održanog 1987. godine, kao dio kulturnog programa *Univerzijade,* festival postaje redovnom godišnjom manifestacijom. Programski koncept nije imao žanrovskih ograničenja, već je naglašavao inovaciju i impulse koji su mijenjali perceptivne običaje i sudjelovali u stvaranju novih kazališnih jezika. U svojim počecima *Eurokaz* je bio među prvim europskim festivalima koji je stvarao platformu za novu generaciju umjetnika koji su osamdesetih godina prošlog stoljeća radikalno mijenjali kazališni izričaj otvarajući teatar prema novim medijima, tehnologiji, vizualnim umjetnostima, plesu i pokretu. Njima će se već početkom devedesetih, u kontekstu fenomena post-*mainstreama* i vertikalnog multikulturalizma koje artikulira *Eurokaz*, pridružiti i umjetnici s drugih kontinenata. Godine 1990. *Eurokaz* je domaćin plenarne sjednice kazališne mreže IETM (*Informal European Theatre Meeting*), prvoga međunarodnog kulturnog skupa koji se održao u jednoj od zemalja Istočne Europe. Devedesetih godina pojavili su se različiti kazališni estetski pravci koje je *Eurokaz* kroz svoj program identificirao i predstavio. Upravo je na *Eurokazu* prvi put artikuliran

pojam *ikonoklastičkoga teatra*, a 1997. godine *Eurokaz* je zagrebačkoj publici predstavio najradikalnije umjetnike *body - art* pravca. Najveći produkcijski problemi za *Eurokaz* dogodili su se devedesetih godina. Godine 1993. mnogi su strani umjetnici otkazali svoje gostovanje zbog ratnog stanja i opasnosti u Hrvatskoj. Iste godine, novi ravnatelj *ZeKaeMa* Igor Mrduljaš uručio je otkazno pismo *Eurokazu* te je tako *Eurokaz* ostao bez prostora za održavanje programa. Novi organizator festivala postala je *Muzička omladina Hrvatske* sve do 1995. godine kada se *Eurokaz* vraća u prostor *ZeKaeMa* i u njemu ostaje samo godinu dana. Sljedeće dvije godine *Eurokaz* se održava uz pomoć *Centra za dramsku umjetnost*. Od 1998. godine zbog festivalskog programa oformljena je državna cenzorska komisija za pregled video - snimaka predstava koje se pozivaju na buduće *Eurokaze,* kako bi se ocijenila njihova umjetnička podobnost. Prema riječima Gordane Vnuk, osnivačice festivala, komisija se nikad nije sastala. *Kulturno informativni centar* (KIC) je 1998. godine ustupio svoj prostor festivalu no već iduće godine, sa smjenom ravnatelja KIC-a, *Eurokaz* ostaje bez prostora te svoj ured seli u privatni stan.[95] Osim međunarodne kazališne scene, *Eurokaz* je redovito pratio hrvatsku scenu, te je na taj način produkcijski pomagao nezavisnoj sceni i predstavljao ju raznim stranim kazališnim selektorima. Od 2006. godine *Eurokaz* se odmiče od prezentacijske i informativne funkcije, te se pojavljuje kao producent i koproducent projekata s domaćim i internacionalnim umjetnicima i partnerima. Produkcija postaje glavna djelatnost *Eurokaza* od siječnja 2010. godine kada započinje suradnju s *Muzejom suvremene umjetnosti* u Zagrebu.[96]

Tjedan za suvremeni ples osnovan je 1982. godine. Osnivačica festivala je Mirna Žagar koja tada djeluje unutar *Centra za kulturnu djelatnost* (CKD). Krajem osamdesetih godina prošlog stoljeća javljaju se inicijative da se TSP spoji s *Eurokazom* no navedena ideja nikad nije zaživjela. *Hrvatski institut za pokret i ples* (HIPP) osnovan je 1990. godine te time postaje nositelj festivala. HIPP se osnovao kao *kišobran-organizacija* koja je trebala ujediniti sve inicijative i projekte koje su se razvile iz TSP-a. Osim organiziranja festivala *Tjedan suvremenog plesa*, HIPP je imao važnu ulogu za međunarodnu promociju hrvatskih plesnih umjetnika. U okviru inicijacije projekta *Kopenhagen – kulturna prijestolnica Europe*, HIPP je 1992. godine predstavio 250 hrvatskih umjetnika u Kopenhagenu. Produkcijski izazov organiziranja festivala devedesetih godina bio je kontinuirano traženje uredskog prostora i

[95] Gordana VNUK (2006). *20 years of Eurokaz.*Zagreb:Biblioteka Eurokaz 002.
[96] Gordana VNUK (2007). «Umjetnički problemi, uostalom, ostaju teret bez obzira radio ti u Bitoli ili u Sikstini: Intervju s Gordanom Vnuk», u: Blažević, M. (ur) *Razgovori o novom kazalištu II.*Zagreb:Centar za dramsku umjetnost.

prostora za održavanje programa. Od 1989. do 1992. godine TSP dobiva na korištenje ured u prostoru *ZeKaeMa,* nakon čega festivalu financijski pomaže međunarodna mreža MAPA koja plaća najam prostora festivalskog ureda i održavanja programa u današnjem Otvorenom učilištu. Nakon što Grad 1994. godine daje prostor Otvorenog učilišta OTV-u, HIPP ponovno ostaje bez prostora za održavanje festivala. MAPA tada ponovno financijski pomaže HIPP-u koji ulazi u prostor Velesajma i ostaje do 1998. godine kada zbog gašenja MAPA-e nema više financijske mogućnosti za najam prostora. Festivalski ured tada seli u privatni stan Mirne Žagar, a program se izvodi u nekoliko raznih gostujućih prostora. *Tjedan suvremenog plesa* započeo je kao manifestacija čiji program traje tjedan dana. U svojoj trećoj godini dobiva međunarodni karakter jer se organiziraju prva strana gostovanja unutar programa. Od 1984. godine program se dijeli na međunarodne i domaće plesne i neverbalne izvedbe, a slaže se tako da se prvih dana festivala u kontinuitetu izvode domaće plesne produkcije i to zbog dolaska stranih selektora kojima je cilj vidjeti što veći broj hrvatskih plesača/autora/koreografa. Nakon domaćeg programa slijedi međunarodni koji je prvenstveno namijenjen hrvatskoj plesnoj publici. Od prve godine postojanja, *Tjedan suvremenog plesa* održava i plesne radionice za profesionalce. *Tjedan suvremenog plesa* posebno je važan budući da je prvi plesni i međunarodni festival u Hrvatskoj. Njegovo osnivanje bilo je poticaj za stvaranje kazališnog međunarodnog festivala *Eurokaza* te *Festivala plesa i neverbalnog kazališta* u Svetvinčentu. Snažno je utjecao i na razvoj plesne scene u Hrvatskoj te je zaslužan za izgradnju *Zagrebačkog plesnog centra*. Kroz svoje djelovanje, ali i organizaciju edukacija te održavanje mreže volontera, *Tjedan suvremenog plesa* snažno djeluje na educiranje i stvaranje plesne publike u Hrvatskoj.

9.2 MALA SCENA

Mala scena započela je sa svojim radom 1987. godine predstavom *Pričalo i Malena* koja je premjerno odigrana u Münchenu. Osnivači i suradnici *Male scene*, Vitomira Lončar, Zvjezdana Ladika, Roman Šušković Stipanović i Ivica Šimić, 1988. godine unajmili su prostor *Mjesne zajednice Đuro Đaković*. Nakon godinu dana, 1989. godine, počinju radovi i bivša dvorana za partijske sastanke i slobodne aktivnosti građana gradske četvrti pretvorena je u kazalište s pozornicom, gledalištem i tehničkom kabinom. Nacrt kazališta izradila je scenografkinja Dinka Jeričević, stalna suradnica kazališta. Kazalište *Mala scena* izgrađeno je vlastitim sredstvima osnivača i njihovim osobnim naporima, a njegovu izgradnju lokalna uprava i samouprava nije financirala. *Mala scena* otvorila je svoju dvoranu 1989. godine, kada je registrirana kao trajna zajednica samostalnih umjetnika. Program *Male scene* sastojao

se od predstava za djecu, koje su se igrale u jutarnjim satima, predstava za odrasle na *Večernjoj sceni* te Dramskog studija voditeljice Zvjezdane Ladike. U svojoj ratnoj fazi postojanja, *Mala scena* igrala je predstave za djecu po izbjegličkim i prognaničkim kampovima. Kazalište je uspjelo održavati svoje predstave bez ikakvog vanjskog financiranja do 1992. godine kada je doživjelo prvi bankrot zbog nemogućnosti samofinanciranja od prodanih ulaznica i nedobivanja obećane financijske potpore zagrebačkog Gradskog ureda za kulturu. Već iduće godine, 1993., Ivica Šimić sudjeluje na redateljskom seminaru u Esslingenu u Njemačkoj i od tada, premijerom predstave *Šaputanje u mraku* započinje novi repertoar za djecu *Male scene* koji je do tada uglavnom osmišljavala Zvjezdana Ladika. Međunarodna djelatnost kazališta započinje 1994. godine suradnjom pet renomiranih kazališta iz Europe u projektu *Prave cipele,* koja dolaze igrati u Hrvatsku uglavnom za djecu prognanike. Projekt *Prave cipele* postaje temelj budućeg međunarodnog festivala kazališta za djecu i mlade *Mliječni zub*. Idući korak prema festivalu *Mliječni zub* bio je 1996. godine kada je *Mala scena* organizirala *Dane nizozemskog kazališta za djecu i mlade*. U Hrvatsku dolaze plesne, dramske, lutkarske i operne predstave za djecu i mlade, a kazalište iz Edama daruje Maloj sceni *Kazalište u autobusu* s kojim obilaze i najmanja mjesta u zemlji. Iste godine dolazi do novog zakonodavnog okvira te se *Mala scena* registrira kao umjetnička organizacija pri Ministarstvu kulture RH. Iduće godine, 1997., Roman Šušković Stipanović odlazi s mjesta ravnatelja *Male scene*, a nasljeđuje ga Vitomira Lončar. U novom razdoblju započinje zapošljavanje tehničkog i administrativnog osoblja kojega do tad nije bilo, a također se ulazi u fazu podjele poslova prema funkcijama. Iste godine, *Mala scena* je zaslužna za prvu produkciju plesnog kazališta za djecu u Hrvatskoj. Prvi međunarodni festival profesionalnih kazališta za djecu i mlade *Mliječni zub* održan je 1998. godine. Dramski studio ukinut je 1999. godine zbog nedostatka financiranja i nemogućnosti uvođenja ekonomske članarine. U 2000. godini *Mala scena* započinje projekt *Biblioteka Mala scena* koja redovno tiska tekstove izvedenih drama ili stručnih knjiga.

10 ZAKLJUČAK

Devedesete godine u Hrvatskoj obilježene su ratnim i postratnim zbivanjima koja su snažno utjecala na političku, društvenu i kulturnu sliku. Gospodarske štete nakon rata bile su ogromne, no za ekonomski pad nije bio kriv samo rat, nego i katastrofalna ekonomska politika koja se javila uslijed uvedenog modela privatizacije te rastuće korupcije i kriminala. Glavni akteri navedenih radnji bili su članovi ili suradnici tadašnje *Hrvatske demokratske zajednice* koja je 1990. godine odnijela pobjedu na višestranačkim izborima. Na čelu *Hrvatske demokratske zajednice* (HDZ) bio je tadašnji predsjednik Franjo Tuđman. Tadašnja HDZ-ova vlast zastupala je tradicionalizam te je koristila kulturu, umjetnost i medije kao ideološko oruđe. Demokracija u Hrvatskoj postojala je samo formalno, a osnovni prioritet nove vlasti bio je zatrti svaki oblik sjećanja na vrijeme socijalizma te jačati novi nacionalni identitet. U području kulture i umjetnosti cilj HDZ-ove politike bio je stvoriti državnu umjetnost.

Kao reakcija na nezadovoljstvo spram repertoara i kulturne ponude javnih državnih institucija, već početkom devedesetih počinje se formirati nezavisna kulturna scena. Ista se temeljila na kulturnim alternativnim praksama nastalim sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća.

Analizom političke i društvene situacije te stanja nezavisne scene unutar kulturne politike RH devedesetih godina, stvorena je kompletna slika svih faktora koji su utjecali na razvoj nezavisne kazališne scene od 1990. do 2000. godine. Svi predstavnici nezavisne scene susreli su se s problemom infrastrukture i nedostatkom materijalnih sredstava za ostvarivanje programa. No nezavisna scena nosila se sa navedenim problemom zahvaljujući međusobnoj umreženosti i pomaganju, kao i širenju njezinog utjecaja na međunarodnoj razini.

U teoretskom polju bio je problem neusuglašenog naziva za navedene kulturne prakse. U službenim dokumentima javljala su se najčešće dva naziva: *alternativna scena* i *nezavisna scena. Alternativna scena* često je u društvu devedesetih, zbog snažne HDZ-ove političke propagande, imala negativan kontekst te više obuhvaća sociološke nego kulturne grupe. Naziv *nezavisna scena* kontinuirano se počeo koristiti od 2000. godine na inicijativu platforme *Policy_Forum.*

Nezavisna scena svojim je kulturnim praksama snažno doprinijela razvoju kulturne izvedbene scene u Hrvatskoj. Nezavisni festivali dovodili su u Hrvatsku najrespektabilnija imena svjetske kazališne i plesne scene devedesetih godina te prezentirali hrvatske izvedbene umjetnike izvan granica Hrvatske. Za razliku od tromih javnih kulturnih institucija, akteri nezavisne izvedbene scene ulagali su u vlastitu edukaciju i profesionalizaciju. Mnoge

kazališne družine gasile su se već nakon godinu dana od osnivanja, no one koje su uspjele proći kroz tranzicijsko turbulentno razdoblje i održati svoj program svakako se mogu uzeti za primjer uspješnog vođenja organizacije.

Performerska scena devedesetih godina više se zasnivala na privremenim inicijativama pojedinaca nego na želji da se stvori trajna organizacija koja će kontinuirano djelovati. Zagrebačka performerska scena osamdesetih godina bila je u punom zamahu, no u devedesetima je ona gotovo u potpunosti uništena na način da joj je političkim putem oduzet prostor *Galerije ESCE*. Navedeno najbolje prikazuje koliko je HDZ-ova vlast bila odlučna u svojem naumu da uništi i zaustavi svaki umjetnički čin koji nije bio politički podoban.

No nije samo nezavisna kulturna scena bila na HDZ-ovoj crnoj listi već sve građanske inicijative, a cilj takve politike bio je onesposobljavanje jačanja civilnog društva. Stvaranjem cenzure u medijima i postavljanjem na visoke pozicije politički podobnih osoba, HDZ-ova politika kontinuirano je radila na nevidljivosti nezavisne scene i njezinih programa. Tek od 2000. godine, s promjenom vlasti, počinje se intenzivnije raditi na razvoju nezavisne izvedbene scene i civilnog društva. Politika nove koalicije na vlasti bila je poticanje raznolikosti u umjetničkom izražavanju, ali i mišljenju.

U novom stoljeću kulturna politika kroz stvaranje raznih kulturnih strategija naglo započinje sa svojim razvojem, no jednakom brzinom njezin razvoj staje. U slijedećih nekoliko godina sve se više povećava broj registriranih umjetničkih organizacija, no rijetko koja od njih kontinuirano provodi svoj program. Razlog tome je nedostatak provođenja kulturne strategije, kako na razini Grada Zagreba, tako i razvoja strategije djelovanja unutar samih organizacija.

Ovaj diplomski rad ponajviše govori o moći političara da pod krinkom lažne demokracije stvore zapravo jednoobraznu, diktatorsku državu. U radu se ističe važnosti postojanja civilnog društva koji se aktivno i slobodno upliće u sve sfere društvenog djelovanja. Želja politike da drži pod svojom kontrolom kazališne institucije, zapravo najbolje prikazuje koliko je izvedbena umjetnost snažan alat u stvaranju kulturno-obrazovanog društva. Upravo iz navedenog razloga svaki kazališni djelatnik, od producenta do glumca na sceni, trebao bi biti svjestan mogućnosti utjecaja kazališnog medija na društvo te s tom odgovornošću stvarati nova djela unutar izvedbene scene.

11 POPIS LITERATURE

11.1 KNJIGE, STRUČNI I ZNANSTVENI ČLANCI

Antić, Nada (2001). «Kretanje stanovništva Grada Zagreba s posebnim osvrtom na doseljavanje u razdoblju 1991.-2001.» u: Heršak, E., Šakaja, L., Čačić-Kumpes, J. iLazanin, S. (ur) *Migracijske i etničke teme.*Zagreb:Institut za migracije i narodnosti, 287 – 309.

Banović, Snježana (2012). «Hrvatska kultura i Europska unija: Kako do reformi u novim okolnostima?». *Hrvatska u EU.*Zagreb:Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo.

Banović, Snježana (2013). «Nikola Batušić i kazališno zakonodavstvo u Hrvatskoj od članka LXXVII. do Zakona o kazalištu iz 1991.», u: Banović, S. (ur) *Kazalište krize.*Zagreb:Durieux.

Banović, Snježana (2013). «Jedan bod Dinama u gostima kod HNK.», u: Banović, S. (ur) *Kazalište krize.*Zagreb:Durieux.

Blažević, Marin (ur) (2007). *Razgovori o novom kazalištu 1*.Zagreb:Centar za dramsku umjetnost.

Blažević, Marin (ur) (2007). *Razgovori o novom kazalištu I1*.Zagreb:Centar za dramsku umjetnost.

Cvjetičanin, Biserka i Katunarić, Vjeran (ur) (1998). *Kulturna politika RH.Nacionalni izvještaj*.Zagreb:Ministarstvo kulture Republike Hrvatske.

Dragojević, Sanjin (2001). *Kulturna politika RH.Nacionalni izvještaj*.Zagreb:Ministarstvo kulture Republike Hrvatske.

Dragojević, Sanjin (2006). *Kulturna politika: europski pristupi i modeli.*Zagreb:Fakultet političkih znanosti.

Dragojević, Sanjin i Dragićević Šešić, Milena (2008). *Mendažment umjetnosti u turbulentnim vremenima.*Zagreb:Jesenski i Turk.

Ivanković, Hrvoje (2014). *Od ruba do središta – Kerempuhovih pedeset; Pedeset godina Satiričkoga kazališta Kerempuh*.Zagreb.

Katunarić, Vjeran (2007). *Lica kulture.*Zagreb:Antibarbarus.

Katunarić, Vjeran (2010). «Hrvatska kulturna politika i izazovi globalizacije», u: Budak, N. i Katunarić, V. (ur) *Hrvatski nacionalni identitet u globalizirajućem svijetu*.Zagreb:Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo i Pravni fakultet, 105– 116.

Jović, Dejan (2003). *Jugoslavija- država koja je odumrla.*Zagreb:Prometej.

Lončar, Vitomira (2008). «Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950.-2007.)». *Kazalište,* br. 33/34.Zagreb:HC ITI.

Lončar, Vitomira (2013). *Kazališna tranzicija u Hrvatskoj.*Zagreb:Meandarmedia.

Lukić, Darko (2009). *Drame ratne traume.*Zagreb:Meandarmedia.

Marjanić, S. (2010). «Nevidljive i nezabilježene izvedbe: Ljubičasti Deltoid i Zublja Agapa- početak devedesetih». *Kazalište,* br. 41/42.Zagreb:HC ITI.

Pašić, Jelena (2012). «Devedesete: borba za kontekst». *Časopis za suvremena likovna zbivanja.*Zagreb. 14.

Peruško, Zrinjka (2006). «Mediji i civilne vrijednosti», u: P.Ramet, S. i Matić D. (ur) *Demokratska tranzicija u Hrvatskoj. Transformacija vrijednosti, obrazovanje, mediji.*Zagreb:Alinea.

Pravilnik o registru umjetničkih organizacija. *Narodne novine Republike Hrvatske.* 43/96.

Soberg, Marius (2006). «Hrvatska nakon 1989. godine: HDZ i politika tranzicije», u: P.Ramet, S. i Matić D. (ur) *Demokratska tranzicija u Hrvatskoj. Transformacija vrijednosti, obrazovanje, mediji.*Zagreb:Alinea, 35 – 64.

Stanić, Jelena (2009). *Preimenovanja zagrebačkih ulica i trgova*.Zagreb:Prirodoslovno-matematički fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 100 – 102.

Šimunović, Ružica (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*.Zagreb:DURIEUX.

Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*.Zagreb:Horetzky, 279.

Vidović, Dea (2012). *Razvoj novonastajućih kultura*.Zagreb:Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Vnuk, Gordana (2006). *20 years of Eurokaz*.Zagreb:Biblioteka Eurokaz 002.

Vrgoč, Dubravka (1997). «Croatian Theatre in the Mid-nineties», u: Semil, M. (ur.) *The World of Theatre 1994- 1996*.Bangladesh:Inetrnational Theatre Institute, 116 – 120.

Zakon o kazalištima. *Narodne novine Republike Hrvatske*. 61/91, 13/97, 145/00.

Zakon o samostalnim umjetnicima i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva. *Narodne novine Republike Hrvatske.* 43/96, 44/96.

Zlatar, Andrea (2001). «Kulturna politika». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja,* br.61/7.Beograd:Radio B92, 57 – 74.

Zuppa, Vjeran (2001). «Bilježnica. Izvještaj, u par crta, za projekt: kulturna politika RH 2000-2004». *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja.* br. 61/7.Beograd:Radio B92, 75 – 88.

11.2 NOVINSKI I INTERNET ČLANCI

Babić-Višnjić, S. (2000). «Leo Katunarić, donedavni ravnatelj ZKM-a, čovjek kojeg definitivno vole skandali». *Vjesnik.*Zagreb.

Foretić, D. (1992). «Podmukla miniranja duha». *Danas*.

Inicijativa Policy_Forum (2002). «Policy_Forum». *Zarez,* br. IV/94-95.Zagreb.

Katunarić, V. (1999). «Proljeće ili zima nama svima». *Zarez,* br. 1/1.Zagreb.

Munjin, B. (2000). «Kuda idu nevladine organizacije». *Zarez*, br. II/24.Zagreb.

Nacionalova redakcija (2009). «Kriminal u ZKM-u: Katunariću 2 godine zatvora zbog pronevjere milijuna». *Nacional.*

Pristaš, G.S. (1999). «Plesu nema mjesta u Hrvatskoj». *Zarez,* br. 1/1.Zagreb.

Pristaš, G.S. (2010). «Ispunjavanje praznina: Intervju s Goranom Sergejem Pristašem», razgovarala: Letinić, A. *Kulturpunkt*.Zagreb.

Rogošić, Ž. (2003). «Višestruki prevarant Sedlar dolazi za šefa drame HNK Split». *Nacional,* br. 401.

Sever, L. (1991). «Mira Furlan sisama na Hrvatsku». *Časopis TOP*.

Šlaus, I. (1999). «Vladajuća stranka ugrožava opstojnost Hrvatske». *Zarez*, br. 1/1.Zagreb.

Ulrich, A.G. (1999). «Cenzura-predvorje diktature». *Zarez*, br. 1/1.Zagreb.

Vidović, D. (2008). «Dea Vidović: Kako je organizirana nezavisna kulturna scena u Hrvatskoj?». *PLANet magazin.*Zagreb.

11.3 INTERNETSKI IZVORI

http://www.h-alter.org/vijesti/antiratna-kampanja-hrvatske-15-godina-poslije , zadnji pregled: 12.3.2016.

http://arhiva.portalnovosti.com/2012/05/ustase-su-imali-kazaliste-hdz-televiziju/ , zadnji pregled: 16.4.2016.

http://www.jutarnji.hr/pocinje-novi-medeni-mjesec-za-diletante-i-fusere--sedlar-i-hitrec-opet-su-netko/1557180/ , zadnji pregled: 16.4.2016.

http://www.documenta.hr/hr/zlo%C4%8Din-u-pakra%C4%8Dkoj-poljani-i-na-zagreba%C4%8Dkom-velesajmu.html , zadnji pregled: 17.4.2016.

http://www.lupiga.com/vijesti/svjedocanstvo-mire-bajramovica-kako-je-mercepova-banda-ubijala-u-pakrackoj-poljani , zadnji pregled: 17.4.2016.

http://www.index.hr/vijesti/clanak/kako-je-ninoslav-pavic-pokusao-ugasiti-radio-101/724949.aspx , zadnji pregled: 16.4.2016.

http://www.poslovni.hr/after5/jedanaest-godina-nezavisnosti-radija-101-61642 , zadnji pregled: 16.4.2016.

http://www.britannica.com/topic/Berlin-Wall , zadnji pregled: 5.5.2016.

http://www.zakon.hr/z/94/Ustav-Republike-Hrvatske , zadnji pregled: 9.5.2016.

http://www.vecernji.hr/dvadeseti-rodendan-kultnog-zagrebackog-kazalista-koje-je-mijenjalo-svijet-962414 , zadnji pregled: 21.5.2016.

http://www.klikerplatform.com/partner/hrvatski-centar-assitej/ , zadnji pregled: 25.5.2016

http://archive.eurokaz.hr/# , zadnji pregled: 8.6.2016.